

L'ANTIREALISMO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

(La crisi del formalismo nel *Notturmo*)

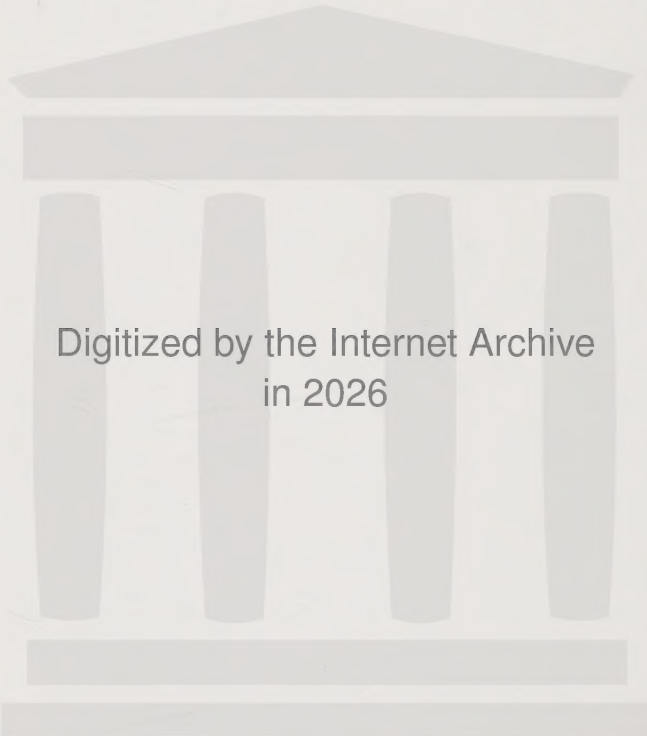
Tesi per laurea
presentata alla prima sezione della
Facoltà di Filosofia
dell'Università di Zurigo
da

RENATA MERTENS-BERTOZZI
di Zurigo

Con l'approvazione del professore
RETO R. BEZZOLA

« LA NUOVA ITALIA » EDITRICE
FIRENZE

1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

L'ANTIREALISMO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

(La crisi del formalismo nel *Notturmo*)

Tesi per laurea
presentata alla prima sezione della
Facoltà di Filosofia
dell'Università di Zurigo
da

RENATA MERTENS-BERTOZZI
di Zurigo

Con l'approvazione del professore
RETO R. BEZZOLA

« LA NUOVA ITALIA » EDITRICE
FIRENZE

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

1ª EDIZIONE: Maggio 1954

Tutti i diritti di traduzione e di riproduzione
(anche di semplici brani riprodotti a mezzo di
radio-diffusione) sono riservati per tutti i paesi,
compresi i Regni di Norvegia, Svezia e Olanda.



PRINTED IN ITALY

A mia madre

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	3
I. ESTETISMO E RETORICA		11
1. Il giuoco artistico. — 2. La magia formale.		
II. IL LIRICO		35
1. L'impressionismo. — 2. Il soggettivismo.		
III. IL MONDO IMMAGINARIO		61
1. Segni, simboli, miti. — 2. L'immagine.		

L'ANTIREALISMO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

(La crisi del formalismo nel *Notturmo*)

INTRODUZIONE

È assai difficile capire il chiassoso interesse che la personalità e l'opera di Gabriele D'Annunzio hanno sollevato sul volgere del secolo scorso. Tanto più difficile, in quanto, per il lettore di oggi, dagli scritti dannunziani si sprigiona innanzi tutto un'aria di muffito, di letteratura nel peggior senso del termine; un clima, cioè, completamente estraneo alle nostre preoccupazioni. Eppure D'Annunzio è forse la figura più rappresentativa della sua epoca. Ne testimoniano i documenti contemporanei, la sua fama internazionale, le polemiche, i giudizi più appassionati e violenti, l'incondizionata ammirazione e le più categoriche condanne; tutti segni, insomma, di una celebrità che non può venir messa in dubbio.

Oggi questa fama è spenta. Il nostro giudizio su D'Annunzio è duro, e riguarda anche l'epoca che produsse, nutrì e celebrò uno scrittore simile. Infatti, se D'Annunzio poté lasciare una traccia così profonda nella cultura italiana, ciò non significa necessariamente che a un dato momento egli l'abbia indirizzata in un nuovo senso arricchendola di impulsi originali; significa piuttosto, che a un dato momento dello sviluppo culturale egli poté affacciarsi alla ribalta e presto riempirla di se stesso, perché rappresentava molto precisamente ciò che quella cultura si era ridotta ad essere. La società che ci è presentata nei romanzi dannunziani, coi suoi eroi, le

loro vicende e i loro casi di coscienza, era per lo meno l'immagine che la società contemporanea si faceva di se stessa. Come spiegare altrimenti che gli eroi, l'atmosfera, la mentalità di quei romanzi servissero da modello a tutt'una generazione di viventi, provocando interminabili polemiche sulla moralità, o immoralità di quegli scritti? L'influenza fu reciproca: della società decadente che si diverte a gonfiare di fama un autore superficiale, e dell'autore che la diverte, raffigurandola in immagini artificiose e bugiarde. E le conseguenze furono di lunga portata.

Uno sguardo, anche superficialissimo, sulla produzione letteraria di quell'epoca, o di poco precedente, rivela in generale una profonda crisi della coscienza europea. Si pensi a Nietzsche o a Bergson, a Rilke, Hoffmannsthal, George, o a Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud. Al simbolismo, al surrealismo, al futurismo: a tutti gli altri innumerevoli tentativi per dare un senso all'arte entro un mondo incoerente e disarmonico, che se ne disinteressa. Testimoni, tutti, dell'irreparabile scissione fra « spirito » e « materia », per usare i termini più astratti della situazione senza via d'uscita in cui la coscienza europea s'era venuta a trovare.

D'Annunzio s'inquadrò in questa tormentosa rivoluzione con un conformismo dei più piatti. Intendiamo con questo, che di tale rivolta egli non si appropriò che i gesti. Fu mostrato con piena evidenza come il Nietzsche, per esempio, non abbia servito ad altro che a giustificare l'oltraggiosa megalomania degli eroi dannunziani, che del superuomo hanno appena la maschera¹.

¹ ALFREDO GALLETTI, *Il Novecento*, Vallardi, Milano 1935, dice in merito alle tendenze programmatiche della rivista « Il Convito »: « La grande tradizione estetico-eroica che si voleva ripren-

A che cosa s'era ridotta l'influenza tolstoiana e la profonda umanità dei grandi romanzi russi? Madri patriarcali e sante, dolci spose martiri, fratelli ideali, zii santificati, e così via: malattia, debolezza, fragilità, pallore, isterismo, lagrime e svenimenti. « Una mano che trema per aria e che rappresenta tutto ciò che nel romanzo non c'è », come dice il Croce¹; ecco i segni più manifesti della bontà nei romanzi del D'Annunzio. La bontà si riduce al gesto, come al gesto si riduce il misticismo; e il suicidio e la disperazione metafisica sono gesti; e gesto è l'azione eroica.

Quest'esteriorità, caratteristica per tutta l'opera di D'Annunzio, si manifesta colla massima evidenza nel suo modo di scegliere e trattare i mezzi d'espressione. Mentre un Mallarmé, con ascetico tormento, cerca l'impossibile trasparenza del Verbo, mentre un Rimbaud tace definitivamente, mentre il surrealismo scioglie la espressione dai suoi vincoli convenzionali, per avventurarla in esperimenti metafisici alla ricerca di una conoscenza integrale fatalmente negata, il prolifico verbalismo di D'Annunzio inonda il mercato letterario.

dere era la tradizione del Rinascimento: non quella degli umanisti indagatori... ma quella dei principi-mecenati e dei tiranni estetizzanti, dei Malatesta, degli Este, dei Borgia, degli Sforza, colorita e aureolata di una eccellenza, anzi di una predestinazione mistica e di razza, alla Gobineau ».

Le pagine più significative in questo senso si trovano nelle *Vergini delle roccie*, dove per « preservare le ricchezze ideali della stirpe » Claudio Cantelmo vuole trasmettere in un figlio il « fervido e ricco sangue » degli avi così decantati: « Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati... ».

¹ BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, « Gabriele D'Annunzio ».

Mentre per gli artisti piú sensibili di quel tempo la parola era diventata una lama a doppio taglio, uno strumento enigmatico e incommensurabile, per D'Annunzio essa non aveva misteri che non fosse lui a inculcarle. Serviva docile il suo « capolavorare », come egli amava esprimersi, e gli permetteva di dire con superba facilità ciò che altri avevano dovuto riconoscere inesprimibile. Così poteva scrivere: « Questa lingua, rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio d'innunerevoli virgulti flessibili, non resiste mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e ad intesserla pur nelle ghirlande piú agili e nei festoni piú sinuosi »¹.

Ecco la coerente banalità in cui piacque a tutt'una società di riconoscersi, poiché in essa si risolveva, perdendo ogni veleno, la situazione veramente tragica che ne era alla base: l'incapacità di capire il mondo in cui si vive e, per l'artista, l'impossibilità di raffigurare coerentemente un mondo nel quale la sua propria posizione d'artista è problematica. Estetismo e retorica furono i termini innocui ai quali D'Annunzio ridusse la tragedia, i rimedi anodini che egli propose con successo. « Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte », è detto ne *Il Piacere*². Quest'orgogliosa divisa altro non mette a nudo se non la scissione irreparabile fra l'immaginazione e la realtà, l'incapacità della coscienza di assimilarsi il quotidiano e di concepire la vita dell'uomo quale divenire, quale costante sintetizzarsi di rapporti molteplici. Questo « fare » che considera l'esistenza come un giuoco artistico è un formi-

¹ Lettera a F. P. MICHETTI del 1894, preposta al *Trionfo della Morte*.

² *Il Piacere*, p. 57.

dabile disconoscimento sia della vita che dell'arte, e non ha piú nulla a che vedere coll'azione, ma ne è solo l'artificioso simulacro.

È quest'artificio che oggi non interessa piú. Poté interessare il mondo di allora, perché esso accettò le convenzioni che lo condizionavano. Chiuso nel cerchio di queste convenzioni, D'Annunzio giocò il giuoco da maestro, ne fu l'anima e il riflesso. E anche se a momenti gli fu dato di sentirne l'irrealtà, la pericolosa sottigliezza, la mancanza di succo e di sostanza, sempre gli riuscì di salvarsi in quell'orgoglioso isolamento, che gli permetteva di scrivere al Treves in merito al nuovo romanzo che gli offriva: « ... potrà piacere anche a quella *bêtise agglomérée* che è il pubblico... », e di supplire all'inconsistenza del suo messaggio d'artista con quell'ormai proverbiale frotto di suoni e d'immagini che non sono, come non pochi sembrarono credere, sfogo di una forza esuberante, bensí l'ultimo sforzo del respiro che viene a mancare. « Quando il sentimento della vita cominciò ad abbandonare la letteratura italiana, divenimmo ciceroniani... meglio dir bene che dir qualcosa », diceva il Borgese¹. Così, isolata dalla realtà, cullata da estetismo e retorica, la coscienza non conosce tormenti che « artisticamente » non si crei da se stessa. Ma siccome la vita « artefatta » elude il contatto con tutto ciò che giudica vile, perché potrebbe comprometterla, essa non conosce sviluppo, stagna in un mare di aspetti disparati che nulla piú riesce a fondere, nemmeno la prolifica immaginazione del poeta che, condannando l'esperienza, la condanna a non poter piú nulla assimilare e ad aggirarsi confusa « in un

¹ G. A. BORGESE, *Gabriele D'Annunzio*, Napoli 1909.

labirinto di specchi », come diceva il Borgese, in merito al mondo dannunziano. Il carattere frammentario della creazione di D'Annunzio non può dunque meravigliare.

Resta il fatto di quei « brani per antologia », quelle poche liriche perfette, quegli squarci di prosa impeccabili ai quali anche i critici imparziali non poterono negare la bellezza, quei getti di vero lirismo che si accendono in mezzo a tanta banalità, e come son sorti si spengono senza causa apparente. Si possono riscontrare in tutte le opere, anche se si riducono a qualche riga o a qualche immagine, e non si trovano alla fine di uno sviluppo. Sarebbe assurdo cercare uno sviluppo nell'opera di D'Annunzio, dato che la situazione, il clima spirituale restò identico dal principio alla fine di questa laboriosa carriera, e la qualità delle opere non poteva cambiare senza un progresso della coscienza artistica. Ma come spiegare che un'immaginazione tanto superficiale e povera di contenuto attinga d'un tratto profondità inaspettate, che l'espressione la più convenzionale d'un tratto possa trovare una reale potenza suggestiva, accenti, ritmi, figure veramente originali? Questo è il problema che ancora si pone alla critica letteraria e che il presente studio tenta di analizzare.

Per un'analisi dei principi formali si sarebbe potuto scegliere una qualsiasi opera del D'Annunzio. Ho scelto il *Notturmo*, perché di tutti i momenti lirici rappresenta quello più intenso e prolungato. Si parlò di miracolo, e a torto, poiché il rapporto di causa a effetto è da cercare nella situazione assai particolare in cui nacque questo libro: la guerra, l'invalidità del poeta, cieco, immobile, chiuso in una stanza, in balia del male, delle visioni deliranti provocate dalla febbre, — situazione

che come nessun'altra costrinse quest'« eccentrico » a raccogliersi. Negatagli l'azione eroica, la sola effettiva che potesse soddisfare le sue smisurate aspirazioni individualistiche, toglie quel pasto indispensabile che era il mondo per la sua sensuale natura artistica, escluso da quella continua prodigalità di se stesso che, per mantenergli l'illusione del contatto umano, tanto gli era necessaria, ora per la prima volta esprimere diventa per D'Annunzio meno un giuoco che una necessità. « Si comprende — è detto nell'Annotazione — come il pericolo della follia fosse di continuo sospeso sul mio capo bendato. E si comprende come la volontà di esternare tanto tumulto fosse per me un tentativo di salvezza ¹. Non certo che tale situazione sia bastata per far nascere un'opera coerentemente profonda; qui come altrove manca l'unità della visione poetica e abbondano i surrogati, ma qui, più che in altri suoi scritti, l'immaginazione poetica di D'Annunzio a tratti si snuda dai fronzoli ornamentali, facendosi più essenzialmente artistica e più interessante all'analisi. Mi pare opportuno opporle come base di confronto un brano di quello stile rappresentativo tipicamente dannunziano, analizzando alcune frasi del famoso discorso di Stelio Effrena nella sala del Maggior Consiglio a Venezia, la cui tipicità è già confermata dal fatto che sotto il nome *l'Allegoria dell'Autunno*, esso uscì una prima volta a Firenze nel 1895, fu poi pronunciato realmente dal D'Annunzio a Venezia nel 1897 e riapparve nel *Fuoco* in bocca all'eroe del libro.

¹ *Notturmo*, Edizione l'Oleandro, Roma 1934, p. 326.

I

ESTETISMO E RETORICA

Alcuni brani del famoso discorso:

— Io pensava in un pomeriggio recente — tornando dai Giardini per quella tiepida riva degli Schiavoni che all'anima dei poeti vaganti poté sembrar talvolta non so qual magico ponte d'oro prolungato su un mare di luce e di silenzio verso un sogno di Bellezza infinito — io pensava, anzi assisteva nel mio pensiero come a un intimo spettacolo, alla nuziale alleanza dell'Autunno e di Venezia sotto i cieli.

Era per ovunque diffuso uno spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore; che mi stupiva per la sua veemenza ma che pur non mi sembrava nuovo poiché io l'aveva già trovato raccolto in qualche zona d'ombra, sotto l'immobilità quasi mortale dell'Estate, e l'aveva anche sentito fra lo strano odor febbrile dell'acqua vibrar quivi a quando a quando come un polso misterioso. Così, veramente — io pensava — questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza, che è per lei un annuale ritorno come per la selva il dar fiori. Ella tende a rivelare sé medesima in una piena armonia quasi che sempre ella porti in sé possente e consapevole quella volontà di perfezione da cui nacque e si formò nei secoli come una creatura divina. Sotto l'immobile fuoco dei cieli estivi, ella pareva senza palpito e senza respiro, morta nelle sue verdi acque; ma non m'ingannò il mio sentimento quando io la indovinai travagliata in segreto da uno spirito di vita bastevole a rinnovare il più alto degli antichi prodigi ¹.

.
— Ben tale fiamma io sentiva, ieri, assorgere alla veemenza estrema e infondere nella bellezza di Venezia una forza d'espres-

¹ *Il Fuoco*, p. 66.

sione non mai veduta prima. Tutta la Città ai miei occhi si accendeva di desiderio e palpitava di ansia nelle sue mille cinture verdi, come l'amante che aspetta la sua ora di gioia. Ella tendeva le sue braccia marmoree verso il selvaggio Autunno di cui giungeva l'umido alito profumato dalla morte deliziosa delle campagne lontane. Ella spiava i vapori leggeri che sorgevano dal limite della laguna muta e parevano avvicinarlesi in aspetto di messaggi furtivi. Ella ascoltava intentissima nel silenzio da lei medesima generato i più tenui rumori; e il soffio del vento fuggevole nei suoi orti rari aveva per lei un prolungamento musicale fuor delle chiostre. Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo come se conflagrassero. La foglia arida caduta su la pietra consunta della proda brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni biondi il frutto del melagrano gonfio di maturità si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di un riso cordiale; una barca passava lenta e grande, colma di grappoli come il tino che sta per essere premuto, diffondendo su l'acqua ingombra d'alghie morte l'ebrietà aerea della vendemmia e la visione delle vigne solatie frequenti di giovinezze canore. Tutte le cose avevano una eloquenza profonda, come se un segno invisibile aderisse al loro aspetto visibile e per un divino privilegio élleno vivessero nella superiore verità dell'arte ¹.

— E, poiché sola nell'universo la poesia è verità, quegli che sa contemplarla e attrarla in sé con le virtù del pensiero, quegli è presso a conoscere il segreto della vittoria su la vita ².

— Veramente, non è per giungere un dio su la città che gli si offre? — io chiedeva a me medesimo, sopraffatto dall'ansia e dal desiderio e dalla volontà di gioire che tutte le cose intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita ³.

— Ed Egli apparve. Apparve su una nuvola assiso come su un carro di fuoco, traendo dietro di sé i lembi delle sue por-

¹ *Il Fuoco*, p. 72.

² *Il Fuoco*, p. 74.

³ *Il Fuoco*, p. 78.

pore, imperioso e dolce, e con socchiuse le labbra piene di murmuri e di silenzi silvani, e con diffusi i capelli sul collo arduo come un collo equino, e con nudo il torace titanico misurato al respiro delle foreste. Inclinò verso la Città bella il suo giovanile volto donde emanava un indicibile fascino inumano, non so qual bestialità delicata e crudele, cui contrastavano gli sguardi profondi di conoscenza sotto le palpebre gravi. Ed era palese che per tutto il suo corpo il sangue pulsava e balzava con violenza fino ai pollici dei piedi agili, fino all'estreme falangi delle mani forti; e cose occulte erano per tutto il suo essere, che parevano celare la gioia come i grappoli in fiore celano il vino; e tutto il fulvo oro e tutta la porpora ch'Egli portava seco erano come il vestimento dei suoi sensi... Con che passione palpitando nelle sue mille cinture verdi e sotto i suoi immensi monili la Città bella si abbandonò al dio magnifico!¹

— La mutua passione di Venezia e dell'Autunno, che esalta l'una e l'altro al sommo grado di lor bellezza sensibile, ha origine in una affinità profonda; poichè l'anima di Venezia, l'anima che foggiarono alla Città bella gli antichi artefici, è autunnale ².

— ...quel divino autunno d'arte al cui splendore gli uomini si rivolgeranno sempre con un palpito profondo, finché duri nell'anima umana l'aspirazione a trascendere l'angustia dell'esistenza comune per vivere una vita più fervida o per morire di più nobile morte ³.

— Ella [Venezia] ci persuade ogni giorno l'atto che è la genesi stessa di nostra specie: lo sforzo di sorpassar sé medesimo, senza tregua; ella ci mostra la possibilità di un dolore trasmutato nella più efficace energia stimolatrice; ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscenza offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito ⁴.

¹ *Il Fuoco*, p. 79.

² *Il Fuoco*, p. 86.

³ *Il Fuoco*, p. 96.

⁴ *Il Fuoco*, p. 101.

1. - IL GIUOCO ARTISTICO.

Si ripensi a quelle pagine del *Fuoco* che precedono il discorso, dove è minutamente analizzata l'ansia di Stelio Effrena, che sfidando il proprio genio, decide di improvvisare le parole che dirà nella magnifica cornice della sala del Maggior Consiglio davanti a un pubblico elettissimo; parole fatidiche, che discepoli e amici intimi attendono come una rivelazione, poich , come dice la Foscarina: « non era possibile immaginare una festa pi  magnifica e pi  insolita per trarre fuori della torre d'avorio un poeta quale voi siete.... ». Si ripensi a quei brani introspettivi intercalati nel discorso, dove il poeta estatico sente la Bellezza esprimersi dalle sue labbra « conferendo alla voce solitaria la pienezza d'un coro » e rispondere attraverso le sue immagini « all'anima innumerevole interrogante intorno al valore della vita e agognante a sollevarsi pur una volta verso l'Idea eterna ». Si ripensi alla straordinaria lunghezza di quest'evocazione di Venezia, che per 45 pagine altro non fa che svolgere il tema indicato nei pochi brani qui riprodotti, con sempre nuove variazioni d'immagini. Dinanzi alla straordinaria importanza conferita a questo discorso, verr  pur fatto di chiedersi che cosa in fin dei conti vi sia espresso, oltre alle variazioni d'immagini sul tema Venezia. Per giustificarle, vi   detto che la Bellezza riscatta la mediocrit  della vita e che all'apice del travaglio umano sta il piacere come sommo mezzo di conoscenza. Questa dottrina si sovrappone al fluire delle immagini, quando l'Effrena si rende conto di parlare a una « moltitudine interrogante intorno al valore della vita »,

quando cioè il poeta sente la necessità di definire la propria funzione. Cito uno di questi passi riflessivi:

Egli [Effrena] si stupiva di quell'ignoto potere che convergeva in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la pienezza d'un coro.

— Tale era dunque la tregua misteriosa che la rivelazione della Bellezza poteva dare all'esistenza quotidiana delle moltitudini affannate; tale era la misteriosa volontà che poteva investire il poeta nell'atto di rispondere all'anima innumerevole interrogante intorno al valore della vita e agognante a sollevarsi pur una volta verso l'Idea eterna.

— In quell'ora egli non era se non il tramite pel quale la Bellezza porgeva agli uomini, raccolti in un luogo consacrato da secoli di glorie umane, il dono divino dell'oblio. Egli non faceva se non tradurre nei ritmi della parola il linguaggio visibile con cui già in quel luogo gli antichi artefici avevano significato l'aspirazione e l'implorazione della stirpe. E per un'ora quegli uomini dovevano contemplare il mondo con occhi diversi, dovevano sentire pensare e sognare con un'altra anima ¹.

L'isolamento del poeta in un mondo assurdo e incoerente in cui « le moltitudini affannate hanno perso il senso del valore della vita » non è affatto un privilegio dannunziano, ma la disperata situazione in cui s'era incagliata tutta la letteratura dell'epoca. Per disparate che fossero, tutte le correnti letterarie erano alle prese col problema, già strano in sé, di giustificare quello che scrivevano, con dei fini e delle ragioni fino allora ignorate dalla storia letteraria. L'avanguardia delle belle arti aveva perso il contatto col pubblico. La poesia, non meno delle arti sorelle, era venuta a trovarsi nella tragica condizione di doversi isolare dalla realtà quotidiana per riscattarne la bruttezza: di essere incomprensibile, piut-

¹ *Il Fuoco*, p. 83.

tosto che di servirsi della lingua, dei pensieri, dei sentimenti e delle aspirazioni « delle moltitudini ». Tale desintegrazione non esclude necessariamente la poesia, anche se ne fa un'arte ermetica, « per iniziati ». Proprio essa s'impone alla coscienza e all'immaginazione dei poeti piú sensibili, costringendoli a tentar di reintegrare, almeno quale assenza, quella « profonde et ténébreuse unité » di cui parlava Baudelaire. È a questo punto che s'inizia l'avventura metafisica dei mezzi d'espressione, tutti quei tentativi disparati e spesso vani di far dire alle parole quello che i rapporti reali fra gli uomini non fanno piú esprimere, tutti quei processi d'alchimia del Verbo che, quando sono sinceri, sono animati dall'alta mira di scoprire il significato della vita, la coerenza e la bellezza che l'esistenza reale ha perduto.

Anche per D'Annunzio, dunque, la situazione è questa: l'arte nell'esistenza degli uomini non ha piú una funzione evidente. Anche Stelio Effrena è un « isolato » anche lui crea la bellezza nella torre d'avorio. Ma il suo comportamento poetico è diverso. Il problema perde molta della sua acuità quando le « moltitudini affannate » piú sinceramente chiamate « quella *bêtise agglomérée* che è il pubblico » sono rese sole responsabili della scissione fra arte e realtà. La situazione non è tragica quando la « Bellezza », l'« Idea eterna » sono concepite come una realtà trascendente, indipendente dalla comune esistenza umana: realtà superiore, prestabilita, come questa è vile e occasionale. La produzione artistica non è affatto problematica, quando la si considera come una specie di culto che fa del poeta una specie di sacerdote, di « tramite », come dice l'Effrena. Benché prive di qualsiasi efficacia in quella data costellazione storica, le formole del poeta quale « tramite » fra la « Bellezza » e le « mol-

titudini affannate », della poesia quale « dono divino dell'oblio », permettevano a D'Annunzio di risolvere colla più piatta astrazione ideologica ciò che per altri era un disperato problema formale, e di trasformare in trionfante sicurezza la tragica impotenza poetica del suo tempo. Qui l'isolamento dell'artista è un titolo di nobiltà. « Scendere nella strada », come D'Annunzio ebbe a dire, non poteva che avvilire il poeta. La sua « superiorità » rispetto agli altri uomini è la *conditio sine qua non* della sua arte. Nel proemio alla *Vita di Cola di Rienzo* si può leggere: « Non ero ebro se non di me come se fossi solo al mondo, dedito a tutto ottenere da me e a rifoggiare in simiglianza di me tutto ciò che intorno viveva per dedicarmi. Mi prolungavo nel passato, mi ricongiungevo alla mia eternità ». Questa convenzione del poeta quale tramite permette di schematizzare nella coscienza tutto ciò che potrebbe compromettere la perfetta autonomia del mondo immaginario, e la « torre d'avorio » qui si riduce a un'armatura di idee convenzionali, che isolano e proteggono la creazione artistica dal contatto compromettente col mondo ingrato degli altri uomini, giustificano il disinteresse del poeta per i problemi del suo tempo e nobilitano il suo profondo disprezzo del pubblico.

La posizione dei grandi ermetici di quell'epoca non era poi così semplice. L'isolamento del poeta, l'incomprensibilità del suo messaggio, l'insufficienza della parola ad esprimere coerentemente un mondo di più in più incoerente, hanno una loro patetica grandezza quando l'esperienza artistica, prefigurando un ordine di cose non ancora esistente, oppure perché si rivolta violentemente contro un disordine stabilito, non viene compresa. Esprimono la lotta impari dell'individuo con una situazione che la sua azione individuale non riesce più o non riesce

ancora a cambiare. Strozzato dalle contingenze, incapace di trasformarle, non gli resta che questa specie di sfida che lancia, per così dire, nel futuro, come un'ultima sua affermazione formale — se per forma intendiamo un certo modo d'interpretare le cose. Allora l'ermetismo nasce appunto dal conflitto fra l'arte e la vita.

Quando invece il poeta, come D'Annunzio, evita il confronto col mondo in cui vive, quando condannando l'esperienza egli si ritira nelle sfere dell'arte, allora la creazione artistica ha tutt'altra funzione. Nel vero senso della parola essa diventa un giuoco. Come ogni altro giuoco, si basa su una convenzione, segue certe regole e non ha altro scopo che quello di divertire. La scrittura diventa così un puro problema di ornamenti, come in quell'evocazione di Venezia, per esempio. E il poeta non è colui che ha qualcosa d'importante da dire, ma colui che dice bene qualsiasi cosa. Senonché, a D'Annunzio questa parte di *maitre des plaisirs* non poteva bastare, e non sarebbe bastata nemmeno al pubblico. Il 23 ottobre 1895 egli scriveva a Vincenzo Morello a proposito dei romanzi che stava ideando: « Così nei nove romanzi io avrò dato il compendio delle ansietà e delle aspirazioni umane in questo tempo, avrò manifestata una visione totale del mio universo ». Quel bisogno di totalità, che tutta l'epoca manifestava, l'ha sentito anche D'Annunzio a suo modo. Ed è per questo che si sentì in dovere di giustificare ideologicamente il giuoco formale e di far credere alla missione elevativa dell'estetica.

Se la soluzione del giuoco era la più facile, perché permetteva all'artista di eludere la lotta per la realtà poetica, questa necessità di rendere il divertimento anche convincente è il rovescio di tale medaglia. Mal-

grado la sua libertà apparente, questa scrittura ha un lato forzato, convulso, febbrile e incoerente. Da una parte una produzione simile è condannata a rinnovare continuamente i suoi effetti estetici, a drogare il lettore, a ricoprire con sempre nuove divagazioni quell'irrealtà fondamentale, che da ogni parte la minaccia, a compensarla con un dinamismo immaginativo che gira a vuoto. Il « bizzantinismo », le sottigliezze verbali, l'opulenza e l'esuberanza formale sono gli arabeschi che i mezzi d'espressione tessono sul vuoto di contenuto, per mascherarne l'insidia costante. D'altra parte questo genere di produzione letteraria, che non vuol rinunciare a un fondamento ideologico, ma non interessandosi all'ideologia se ne serve come di grucce, degenera nella più vuota retorica. Così in quel discorso su Venezia. Come argini, i brani di riflessione cercano di contenere l'impetuoso fluire delle immagini, di dar loro un senso, una giustificazione. Ne risulta l'immotivato e zoppicante alternarsi dell'immaginazione e del pensiero, che non riesce nemmeno formalmente a nascondere il dualismo di questa posizione: da una parte il mondo immaginario con la sua opulenza di forme, dall'altra il mondo ideologico, non più sensibile, astratto; l'uno tradotto in armonie di parole, l'altro invece non detto dall'Effrena, ma solo pensato; l'uno al centro della preoccupazione artistica di Gabriele D'Annunzio, l'altro convenzionale. E incapaci, l'uno e l'altro, d'integrare quella realtà d'ogni giorno che, come dice D'Annunzio, ha perso il senso del « valore della vita ». Scardinata da un vero confronto dell'individuo col suo mondo, la produzione artistica non può essere che occasionale e frammentaria: necessariamente mancherà di una struttura convincente.

Ciò non può sorprendere: l'ideologia che, in fondo, non è affatto organicamente necessaria o inerente al processo creativo e viene appiccicata in modo così artificiale, esteriore alla produzione immaginaria per una concessione fatta al pubblico, deve necessariamente degenerare in vuota retorica, stagnarsi, irrigidirsi in schemi formali. Così nel discorso dell'Effrena (cfr. p. 15), quei brani tipici dello stile oratorio di D'Annunzio: le maiuscole, le astrazioni (« Bellezza », « Idea eterna », « stirpe », « moltitudini affannate »); le ripetizioni sia di vocabolario (« tregua misteriosa », « misteriosa volontà », « bellezza », « in quell'ora », « e per un'ora »), sia sintattiche (« tale era... che », « tale era... che », « egli non era se non... », « egli non faceva se non... »); l'assoluto parallelismo nell'esprimere due volte uno stesso significato; l'amorfia ritmica: nelle frasi citate, il più delle volte è impossibile marcare ritmicamente delle incisioni convincenti. Questa prosa è asmatica nel vero senso della parola, perché l'articolazione grammaticale e sintattica è a tal punto insufficiente che alla voce manca il respiro necessario per arrivare da una pausa all'altra, e se un criterio oggettivo per il ritmo esiste, è senza dubbio quest'uno¹. L'ipertrofia formale è un sin-

¹ È il caso almeno per tre delle cinque frasi citate (p. 15), cioè la seconda, dove fra il primo membro « Tale era la misteriosa volontà » e l'ultimo « verso l'Idea eterna » non esiste cesura sintattica e tutte le giunture sono coordinanti al punto che nessun membro si lascia disgiungere; a questa mollezza si aggiunge il peso di quei due ingombranti participi presenti e si arriva proprio senza respiro al « pur una volta », punto culminante della frase. Nello stesso modo mancano di struttura la terza e la quarta frase. Dove sarebbe possibile una cesura nel passo « il linguaggio visibile con cui già in quel luogo gli antichi artefici avevano significato... »? Eppure sono 33 sillabe che è difficile leggere tutto d'un fiato. E ancora più chiaramente nella terza frase, perché fra due virgole: « raccolti in un luogo consacrato da secoli di glo-

tomo patologico che non inganna: l'espressione non ha contenuto, è schematica, perché in fondo D'Annunzio non ha niente da comunicare, ha solo da convincere, e l'efficacia, il funzionamento di tali espedienti retorici è sufficientemente noto.

2. LA MAGIA FORMALE.

Considerando privo d'interesse formale quel povero espediente che è qui la retorica, ci chiediamo invece per quali mezzi specificamente artistici un brano come quello su Venezia riesca ad imporsi al lettore. Dato che non si può imporre per il suo « messaggio umano » inesistente, dato che il poeta a suo proprio dire scrive solo in funzione della bellezza della scrittura, un brano simile interessa e può interessare soltanto dal suo lato « artistico » di tecnica della scrittura. Quest'aspetto tecnico, importante per ogni scrittore, prende per un esteta come D'Annunzio un valore assoluto, e si sostituisce a tutti gli altri elementi che costituiscono l'opera letteraria. Si tratta dunque di analizzare questa tecnica, capace, come si vede, di imporre al lettore anche un'opera poetica priva di significato reale¹.

Un primo fenomeno formale interessante è quello della scelta. Quando un poeta, come Stelio Effrena, si isola nel regno della bellezza, cosa succede di tutto ciò che è brutto, ma di cui egli, proprio per la sua acuita sensibilità, non può ignorare l'esistenza? Anche ammettendo che tutto un lato dell'esistenza sia indegno og-

rie umane »; la voce tenderebbe a segnare una pausa; può farlo dopo « luogo », prima di « luogo », dopo « consacrato », dopo « secoli », ma nessuna incisione è convincente, perché nessuna è sostenuta veramente dalla sintassi.

¹ Cfr. GARGIULO, *Gabriele D'Annunzio*, Napoli 1912.

getto per l'attività dell'artista, è forse possibile che i fenomeni reali siano a tal punto trascurabili da non portar scompiglio in quel regno immaginario? Il fatto è che il brutto (cioè l'inestetico) anche nell'opera di D'Annunzio non è eliminato, benché sia raro trovarvi ciò che suona male, che non ha qualità armoniose, che non risveglia associazioni ricche, ornamentali, preziose, rare, « pellegrine ». Così, quando per ippopotamo D'Annunzio dice « pachidermo fumale », per operai « gli uomini operatori » (del remo o dell'aratro), per cameriere « fanti, cameriste, crocote », oppure « la vita e l'intimità orizzontale », « le minute cure », « l'annuale offerta della spoglia epidermica al dio canicolare » per elioterapia ecc.¹, i lati brutti, inestetici, banali della esistenza si distinguono proprio per quel loro particolare carattere di preziosità che li rende ridicoli. È chiaro a che cosa tenda la nobilitazione: quelle cose che il poeta considera prosaiche e che non può o non vuole semplicemente ignorare, le fa entrare nell'opera d'arte per mezzo di tale purgazione verbale che toglie loro il veleno di una realtà inconciliabile con quella artistica; così nobilitate, diventano innocui accessori ornamentali, giacché « uomini operatori, fanti o cameriste addette alle minute cure » s'inseriscono ben docilmente nell'ordinamento museale dell'azione o dell'ambiente di questi romanzi. Questo fenomeno della nobilitazione, benché in evidente rapporto con quello della retorica, mi sembra aver cause più specificamente artistiche di quella. Formalmente, se non in altro modo, D'Annunzio sentiva

¹ Cfr. le enumerazioni di esempi simili in ANTERO MEOZZI, *Gabriele D'Annunzio*, II, p. 221 e MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, p. 458.

la discrepanza fra la perfezione estetica ch'egli ricercava e certi aspetti della vita che evidentemente la contrastavano. È questo un problema di coerenza che sempre si pone per la stilizzazione artistica. Ma più il mondo artistico è ermetico, esclusivo e, come qui, estetizzante, più tale problema prende l'aspetto di una crisi formale. È evidente che anche così nobilitati questi elementi non si assimilano al mondo immaginario. Seppur la nobilitazione riesce a conformarli alla solenne intonazione del contesto, vi riesce solo rendendoli schematici, impedendoli di evocare qualcosa di reale, perché se il lettore esita anche solo per un attimo sul significato di un termine come «uomini operatori della cassa», finisce per trovare la parola propria «becchini», cioè proprio quella che l'autore volle evitare per ragioni artistiche.

Una parte della selezione si effettua dunque stilisticamente in modo addirittura automatico, poiché certi elementi troppo grezzi, troppo poco sanzionati dalla tradizione letteraria, oltre a richiedere uno sforzo esagerato per la trasposizione, restano ad ogni modo inefficaci. Quale potente impoverimento dell'opera d'arte uno scarto simile comporti, si vede subito, anche con un'occhiata superficiale a quell'evocazione di Venezia, per esempio. L'immagine evocata è talmente anonima, talmente priva di tratti precisi che, cambiando i nomi propri, potrebbe riferirsi a una qualsiasi altra città marittima.

Malgrado tutto ciò quel testo non appare povero, ma lascia anzi un'impressione di ricchezza formale, di coesione stilistica e di unità immaginativa, interessante ad analizzare. Giacché questa non è ricchezza di rap-

porti fondamentali dell'esistenza umana; non è quella ricchezza d'esperienza e di comprensione che fa dei grandi scrittori dei maestri, e modelli le loro opere, e che permette di definire l'attività dell'artista una attività ordinatrice che sceglie, valuta, interpreta e organizza nell'espressione, i fenomeni del mondo degli uomini. Questa è una ricchezza d'altro ordine. D'Annunzio trovò per il proprio atteggiamento questa immagine suggestiva: « Io sento tutte le cose prossime ai miei sensi, come il pescatore che va a piedi nudi sul lido scoperto dal riflusso e si china a ogni tratto per riconoscere e raccogliere quel che gli si muove sotto le piante » ¹. Continuando l'immagine si potrebbe dire che qui l'artista non va ad occhi aperti in cerca di quelle cose che gli permettono di capire il mondo, ma che scopre coi piedi il mondo sul quale cammina, cioè coi sensi, grazie a quella straordinaria permeabilità sensuale che effettivamente costituisce il capitale artistico di Gabriele D'Annunzio. Ma la ricchezza delle impressioni, la diversità delle emozioni sensoriali, per quanto complesse e sfumate, sono sempre solo alla base del processo creativo e non mai identiche ad esso, poiché, né l'impressionabilità dei sensi, né il fatto che il mondo sia ricco di cose, bastano in sé a costituire l'opera d'arte. Finalmente l'atto creativo si concretizza nell'espressione. Non è possibile esprimere dei fenomeni senza interpretarli, valutarli, stilizzarli. E quanto più l'atteggiamento dell'artista, come quello di D'Annunzio, è ricettivo, sensuale, in balia alle suggestioni fortuite delle cose, tanto più esclusivamente l'interesse si concentra sullo stile, che finisce per essere il solo principio d'or-

¹ *Notturmo*, p. 173.

dine d'un mondo non pensato, ma solo « sentito ». Ci si chiederà allora quali siano i criteri che guidano la stilizzazione.

Un primo fenomeno stilistico che colpisce per la sua frequenza è quello delle espressioni antitetiche o comunque di termini contrari accoppiati. Così, per riprendere alcuni esempi dalla descrizione di Venezia: « ... la città di pietra e d'acqua... nelle sue luci e le sue ombre... » gli appare animata « da uno spirito di vita fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore... raccolto in qualche zona d'ombra sotto l'immobilità quasi mortale dell'estate ». Come per meglio afferrarlo, i due termini delle antitesi mordono l'oggetto in due lati opposti: la pietra e l'acqua, le luci e le ombre, lo spirito di vita raccolto nell'immobilità mortale ecc. È un procedimento che s'incontra ad ogni passo: « Tutta la città ai miei occhi si accendeva di desiderio e palpitava di ansia nelle sue mille cinture verdi... », dove il desiderio e l'ansia predono rilievo dalle mille cinture; e così appare l'autunno: « imperioso e dolce... pieno di una bestialità delicata e crudele »; e Venezia « ... tendeva le sue braccia marmoree verso il selvaggio autunno di cui giungevale l'umido alito profumato dalla morte deliziosa delle campagne lontane... », dove l'intensità nasce dall'accoppiamento di quell'immobilità fremente di Venezia coll'evanescente e vasta esalazione leggera che è l'alito delle campagne lontane. Questi contrari non creano tensione antitetica, non frenano il fluire delle sensazioni, anzi, analogicamente ne generano di sempre nuove. La visione dell'alito delle campagne genera quella dei vapori della laguna, e continuano le antitesi: Venezia immobile spia, ascolta, genera il silenzio — i vapori leggeri sorgono, le si avvicinano; il

silenzio genera rumori; il vento fuggevole s'impiglia negli orti ed è per l'immobilità intenta della città un prolungamento musicale fuor delle chiostre. Tutte queste impressioni di origine diversa si avviluppano sprigionando dalla loro confusa infiltrazione quell'atmosfera fatta di percezioni molteplici che grazie ai contrari si fanno sempre più vaste. Così ammassate e confuse, portanti ognuna evocazioni e ricordi lontani, contribuendo ognuna colla sua propria ricchezza emotiva a completare le altre, esse creano quella trama di vibrazioni analogiche che suggerisce la ricchezza, la complessità, la coerenza. Il procedere per termini antitetici qui non serve a mettere in rilievo i contrari, ma a comprimere le une nelle altre diverse emozioni sensoriali, anzi, strati di sensazioni che ne contengono altri; una tecnica, questa, che può moltiplicarsi all'infinito e che provoca nell'ammassamento, nell'agglomerazione di impressioni svariatissime una strana e vibrante densità. Le antitesi abbracciano un massimo di aspetti diversi, ma entro questa stretta la coerenza si forma come per una specie di germinazione degli elementi stilistici stessi. I termini antitetici, anche sfruttati in questo modo improprio che non mette in valore il contrasto, non creano la coerenza, ma non l'impediscono, perché, come sassi gettati nell'acqua, formano dei cerchi associativi che si tagliano, si compenetrano e si confondono. Due mi sembrano dunque le funzioni stilistiche di queste antitesi: quella di abbracciare un massimo di fenomeni disparati, ciò che suggerisce la ricchezza, e quella di comprimerli in una specie di morsa della coscienza, per dare al fluire delle impressioni un'apparenza di struttura.

L'analisi sintattica è assai rivelatrice a questo proposito. Riprendo alcune frasi dell'apparizione dell'Auntunno:

Ed Egli apparve. Apparve su una nuvola assiso come su un carro di fuoco, traendo dietro di sé i lembi delle sue porpore, imperioso e dolce, e con socchiuse le labbra piene di murmuri e di silenzi silvani, e con nudo il torace titanico misurato al respiro delle foreste. Inclinò verso la Città bella il suo giovanile volto donde emanava un indicibile fascino inumano, non so qual bestialità delicata e crudele, cui contrastavano gli sguardi profondi di conoscenza sotto le palpebre gravi. Ed era palese che per tutto il suo corpo il sangue pulsava e balzava con violenza fino ai pollici dei piedi agili, fino all'estreme falangi delle mani forti; e cose occulte erano per tutto il suo essere, che parevano celare la gioia come i grappoli in fiore celano il vino; e tutto il fulvo oro e tutta la porpora ch'Egli portava seco erano come il vestimento dei suoi sensi...

Undici volte in queste quattro frasi troviamo la « e » congiuntiva. Non è forse un fatto strano che uno scrittore di cui tanto si discussero le ricchezze stilistiche faccia un uso così esagerato di questa congiunzione? Chiedendosi quale sia la sua funzione in questo stile, vien fatto di dire che è quella di significare il meno possibile. Tre volte in questo breve brano la troviamo fra due termini antitetici (« imperioso e dolce »; « le labbra piene di murmuri e di silenzi »; « qual bestialità delicata e crudele ») che accoppia con sovrana negligenza senza pesare, misurare o motivare. E sta in ciò il suo valore. Addizionando senza discernimento impressione ad impressione, ci fa scivolare impercettibilmente dalla nuvola al fuoco, dalla forza alla dolcezza, dalle labbra ai murmuri e silenzi silvani, dal torace al respiro delle foreste e via dicendo, piegando l'immaginazione del lettore alle più ardue e folli associazioni. In modo

inconscio essa impone la sconcertante contemporaneità degli aspetti più disparati trascinandoli in un movimento inarrestabile che suggerisce una specie di continuità del discontinuo. Ben spesso si trova in testa alla frase (« *Ed* egli apparve... » « *Ed* era palese... » ecc.), il più delle volte basta un'allusione, una parola, magari un suono soltanto della frase precedente, perché il periodo si apra con « e » e sgrani nuovi grappoli di analogie. Con ciò cancella ogni incisione del pensiero, rompe l'unità del periodo che gronda dalla maiuscola e dal punto e trasforma la struttura sintattica in un inarrestabile fluire capace di confondere tutti i contorni.

Tutto ciò che potrebbe avere carattere logico qui viene evitato. In luogo della logica dei tempi, della cronologia, troviamo la contemporaneità « ... apparve... traendo... e con... e con. Inclinò il volto... donde... cui. Ed era palese che... pulsava... balzava... » ecc. La logica grammaticale, l'alternanza di membri principali e subordinati, di paratassi ed ipotassi, è paralizzata dalla frequenza di « e », « come », « pareva », « sembrava » ecc. che realmente dominano la costruzione, la livellano mettendo tutto su uno stesso piano.

Così si costituisce la coerenza stilistica. Grazie alla straordinaria elasticità del periodo, grazie a quei cardini volubili e insignificanti, che, in tanta apparente ricchezza prosastica sono in fondo l'unica ossatura che dia una qualsiasi forma al materiale immaginativo: lasciando compiere alla frase tutte le contorsioni, tutti gli scarti, tutte le prolissità che vuole, agganciando una catena associativa all'altra e rilegando con facilità e aperta noncuranza gli elementi più disparati, questo stile riesce in certo qual modo ad incanalare la piena di sensazione fornitagli dalla sensualità dell'autore; ad incana-

lare ben più che a organizzare, perché effettivamente questa mollezza sintattica, questa maniera condiscendente di piegarsi alle esigenze più incongrue delle percezioni sensoriali, rispecchia l'attitudine ricettiva e sensuale del poeta di fronte alle cose. Qui il poeta non si impadronisce del mondo interpretandolo, è il mondo che s'impadronisce dei suoi sensi, e la sua attività poetica, il suo modo d'interpretazione consiste nel trovare i mezzi stilistici atti a riprodurre in parole la piena disparata delle sensazioni che l'assalgono. Quando l'assalgono ! Perché qui si spiega pure quel che di falso e di fittizio c'è in questo stile. Quando le sensazioni fanno difetto, quando la sensibilità del poeta s'è esaurita o si trova in disaccordo col mondo esteriore, egli tenta di riprodurre « a freddo », di imitare lo « stato di grazia », non riuscendo che ad esacerbarsi in vuoto verbalismo. Il fatto è che una scrittura simile, non essendo guidata dal pensiero o da un determinato « punto di vista », ma solo stimolata dai vari « punti di sensibilità » dell'autore, può raggiungere una certa specie di coerenza soltanto quando l'artista — ispirato — riesce ad intuire o a immaginare un qualsiasi ordine di oscuri rapporti e ad adattarvi con arte e raffinatezza tutti i mezzi d'espressione. Questo processo può effettuarsi con una virtuosità di mestiere che oltrepassa di molto le preoccupazioni puramente ornamentali o retoriche. Alcuni esempi.

La prosa dannunziana pullula di « come », « pare che », « sembra », « non so qual », « una specie di » ecc. che in apparenza soddisfano un po' meglio della « e » additiva un certo bisogno di continuità logica. In realtà più di essa piegano l'immaginazione alle massime concessioni analogiche, perché confrontano tutto con tut-

to. Così come le antitesi non opponevano i due termini, il confronto non misura, non delimita, non definisce; come quelle congiunge, prende insieme due cose diverse sulla base di un *tertium comparationis* per lo più implicito e puramente intuitivo.

Apparve su una nuvola assiso *come* su un carro di fuoco, traendo dietro di sé i lembi delle sue porpore...

Il confronto, che in questo caso è un'immagine convenzionale e relativamente povera di valore evocativo, dilata la visione aggiungendo all'aspetto della nuvola elementi nuovi che ne evocano altri con le porpore e i lembi. Oppure:

...il suo giovanile volto donde emanava un indicibile fascino inumano, *non so qual* bestialità delicata e crudele...

Con la congiunzione esitante s'insinuano nel « fascino inumano » nuovi elementi evocatori, stranamente iridescenti grazie al legame così vago, e il termine astratto non ne viene definito o precisato, ma vivificato, e diventa vasto, pulsante, ambiguo.

...cose occulte... che *parevano* celare la gioia *come* i grappoli in fiore celano il vino...

Anche qui il termine astratto si arricchisce di profumi e sapori vegetali, di rispondenze nella natura, e, sia il verbo « celare » ripetuto che l'aggettivo « occulto » che gli elastici legami « *parevano* », « *come* », tutto contribuisce a rendere il concetto ambiguo, vivo, pregno di possibilità inesprese, insinuate. Innumerevoli esempi si potrebbero citare, ma il principio è sempre uno: come le congiunzioni rompevano l'unità del periodo, così que-

ste analogie colla loro ricchezza evocativa sfondano il concetto. I flessibili legami sintattici che con tanta facilità introducono metafore, perifrasi, circonlocuzioni, eufemismi, personificazioni, simboli e tutto ciò che non determina e non esplica, ma evoca e suggerisce, dal punto di vista logico sono il cosciente abolimento della proprietà dei termini. Da un punto di vista poetico possono rappresentare il tentativo di sostituire il « termine efficace » al « termine proprio ». La parola propria, che significa una cosa precisa entro certi rapporti limitati e coscienti, non solo sembrerà apoetica allo scrittore che non ha una visione del mondo limpida e coerente, non solo gli sembrerà piatta e sfruttata dall'uso quotidiano, ma gli sarà addirittura d'intralcio nel suo lavoro di trasformazione artistica della realtà, perché ostacola il giuoco dell'immaginazione. Non così il termine vago, evocativo, che provoca associazioni indeterminate, ma ricche e molteplici, e cui incombe qui, in assenza di rapporti chiari e coscienti, di creare dei nessi inesplíciti, ma proprio per ciò poeticamente efficaci. Quanto più il confronto, l'allusione, l'evocazione riescono ad attivare l'immaginazione del lettore, quanto più fitta è la trama di tutte le « divagazioni », tanto più questo stile sembrerà coerente e la magica fluidità delle parole prenderà il posto vacante dell'enunciazione precisa. Ciò mostra una volta di più l'importanza dello stile in questo genere di creazione artistica. Non è la concezione che l'artista ha del mondo, a imprimere un'unità all'espressione formale, ma è proprio la forma dell'espressione che conferisce una certa unità al suo mondo, la sola possibile in queste condizioni: l'unità stilistica.

Senonché, in questi processi di disgregazione del pensiero, del concetto, del periodo, finisce coll'essere

coinvolto anche il linguaggio. È questo un fenomeno complesso e interessante che, per quel che mi consta, fu solo incidentalmente notato dalla critica letteraria in merito a D'Annunzio. Riprendo come esempio il passo sull'autunno. Da una statistica grammaticale si rilevano 35 sostantivi, 23 aggettivi, 16 verbi in 3 frasi; vale a dire una massa di sostanze le cui commisure sono riempite in modo compatto di materiale epitetico. Guardando meglio si distinguono cose curiose, giacché dei 16 verbi, 2 soli hanno vero carattere verbale, dinamico, attivo (« apparve », « inclinò »); 3 sono participi, statici, impregnati di valore epitetico; un « parevano » e un « era palese », privi di energia verbale, e due altri « erano », puri stati di cose; il resto è descrittivo. Questa neutralizzazione dei verbi non solo riduce il dinamismo di questa prosa, ma allo stesso tempo ne aumenta il materiale epitetico, poiché — per non prendere che un esempio — un participio come « misurato » (« il torace misurato al respiro delle foreste ») non solo non implica più né azione né movimento, ma qualifica; e lo spostamento appare evidentissimo se confrontiamo l'aggettivo « nudo » (« con nudo il torace ») coi participi aggettivati assolutamente paralleli nella costruzione: « socchiuse » (« con socchiuse le labbra ») e « diffusi » (« con diffusi i capelli ») che hanno assunto in pieno funzione qualificativa. Ma non solo i verbi, anche i sostantivi subiscono questa disgregazione epitetica. « Apparve su una nuvola assiso come su un carro di fuoco... », guardando i tre sostantivi, non sono i due ultimi specificamente qualificativi rispetto al primo, poiché ne evocano la potenza e il colore? E quando è detto: « ... traendo dietro di sé i lembi delle sue porpore... »; certo se trae le porpore trae anche i lembi, ma evocando

distanza, ricchezza, sfumature, essi servono ad aggettivare l'altro sostantivo « porpore » che già per se stesso richiama piuttosto qualità che sostanze. La sintassi si piega in modo prodigioso alle esigenze di questo dissolvimento in attributi; la frase è così costruita:

azione:

« apparve »

modo:

« imperioso

« e dolce

« e con socchiuse le labbra...

« e con diffusi i capelli...

« e con nudo il torace...

La sintassi riduce le perifrasi sostantive al grado di aggettivi e da veri aggettivi si lascerebbero sostituire. Allo stesso modo i « murmuri » e i « silenzi silvani » vengono ad essere attributi dell'autunno, e il « respiro delle foreste » si esala dal suo potente torace, e tutto par risolversi in epiteto. L'autunno stesso non è attributo di Venezia e Venezia una manifestazione del bello e la bellezza un aspetto della verità? Il concetto si frange in qualità, una generata dall'altra; tutta la massa dei sostantivi diventa iridescente in questa dissoluzione epitetica, diventa mobile, variabile, incostante, volubile, senza bisogno d'energia verbale, indipendentemente dall'atto che non è gratuito, ma impegnativo. Qui non c'è nulla che s'impegni. La sintassi non coordina, il verbo viene ridotto alla sua forma più neutra, il sostantivo si emancipa, per così dire, dalla sua funzione di denominare la sostanza, l'aggettivo è l'unica forma grammaticale che non si corrompa, perché qui non serve a precisare ciò che qualifica, ma significa l'evanescenza delle cose — profumo, suono, colore — un'amorfia plasma-

bile a tutti gli usi, infinitamente plurale. In questo mondo insensato, privo di rapporti umani, l'epiteto è piú che ornamento. Disgregando il materiale linguistico, vi fa scaturire e germinare dei rapporti associativi che attizzano la fantasia del lettore e legano le singole enunciazioni, che altrimenti sarebbero semplicemente sconnesse. Una specie di coerenza si costituisce veramente a questo modo, ma è magica, imprevedibile, autonoma; si costituisce un universo artistico che piú è perfetto, piú è inumano. Difatti, quel connubio di Venezia e dell'autunno, nella misura in cui è artisticamente riuscito, resta talmente fuori del reale che può solo sbalordirci come una specie di fuoco d'artificio e interessarci, quanto alla tecnica, nella misura in cui c'interessiamo ai meccanismi.

II.

IL LIRICO

Per piú settimane, mentre stavo supino in veglia, mentre soffrivo senza tregua l'insonnio, io ebbi dentro l'occhio leso una fucina di sogni che la volontà non poteva né condurre né rompere ¹... Io stesso oggi stento a rappresentarmi le vicende di quel mio sforzo: le ispirazioni subitanee, le interruzioni brusche, le riprese agitate. Il getto era distrutto dalla minima pausa. Se per un attimo la mano s'arrestava, le masse mentali incandescenti crollavano, e subito nuova materia e nuovi aspetti subentravano impadronendosi della mia attenzione ².

Il *Notturmo*, una specie di diario autobiografico, fu scritto, a dire dell'autore, nell'epoca della sua invalidità, steso su 10.000 listine di carta che permettevano al cieco di redigere senza aiuto altrui, compilato anche nei momenti di acuto tormento fisico, dettato in parte dalla febbre e dal delirio. Sapere se il libro fu realmente scritto in queste condizioni è di scarso interesse per l'analisi stilistica, e resta il fatto che D'Annunzio congedò il *Notturmo* piú tardi, in pieno possesso dei propri sensi, e non come resoconto di una malattia, bensì come un'opera d'arte, come un messaggio poetico che dunque considerava valido.

Senza dubbio, però, l'infermità rappresentò un insieme di circostanze straordinariamente confacenti alla

¹ *Notturmo*, p. 325.

² *Notturmo*, p. 326.

vena lirica di Gabriele D'Annunzio. L'isolamento, la cecità, il male che sommerge la coscienza nel delirio o l'abbandona al sogno, alle visioni interne e alle suggestioni del mondo esteriore, fornivano una giustificazione ben concreta alla sua consueta maniera d'abbandonarsi agli stimoli dei fenomeni, di lasciarsi guidare dal filo delle sensazioni. E quel suo modo di riferir tutto a se stesso ebbe, una volta tanto, una causa reale e una vera corrispondenza nelle circostanze esteriori, che dominarono l'artista in modo così violento, da rendere vano ogni tentativo di coerenza artificiale. Il *Notturmo* è il più slegato, il più indisciplinato di tutti gli scritti dannunziani. L'unico filo rosso del libro, che non simula altra unità, è la sensibilità dell'autore intenta ad afferrare tutti i fenomeni, anche quelli immaginari, che le offrono presa.

In certe ore sembra che tutte le relazioni e tutti i rapporti cessino nel mio spirito senza lasciarne ombra di vestigio. Divento una materia non governata da nessuna legge stabile, soggetta a trasmutamenti subitanei che spossano o esaltano il corpo quasi direi transustanziato. Sento circolare nella sfera dell'occhio le forze più varie e più discordi. Il flusso e il riflusso primaverile mi attraversano come una vicenda di maree cariche di orrori e di tesori innaturalmente accelerata ¹.

Qual'è allora la parte dell'artista in una scrittura apparentemente tanto spersonalizzata? Quando il poeta si spoglia delle facoltà selettive dello spirito, quali leggi governano la stilizzazione? In apparenza, D'Annunzio era molto vicino alla situazione base dei Surrealisti, ma il problema non gli si pose nei loro termini, non gli si pose affatto quale problema; poiché le condizioni in cui s'era venuto a trovare non le vide che da un punto

¹ *Notturmo*, p. 144.

di vista assolutamente personale, esse restano tutte sue, eccezionali ed episodiche. Una vera presa di coscienza della sua situazione di poeta nemmeno ora ebbe luogo. Né la guerra, né l'invalidità furono impulso sufficiente per inquadrarlo fra gli uomini della sua epoca. La sua situazione storica nemmeno ora la riconosce, poiché di fronte a se stesso egli resta l'eroe, invitto o vinto, secondo gli umori, l'uomo eccezionale, tutt'al più circondato da pochi eletti, ma sempre solo nel suo superbo isolamento che, arbitrario com'è, non può avere via di uscita.

Così, anche nel *Notturmo* si ritrovano tutti i vizi della scrittura dannunziana. (Ricordo solo, in fatto di retorica, le celebri pagine di oratoria funebre sugli amici caduti che è ormai difficile leggere senza un senso di sincero disgusto). Ma a parte i difetti, la corrispondenza fra la situazione esteriore, quel predominio assoluto della malattia, e l'intima tendenza poetica di D'Annunzio ad abbandonarsi a ogni situazione, creò un clima favorevole a una particolare specie di lirismo che fece scuola; e ancor oggi, purtroppo, una sintomatologia dello stile dannunziano ha un certo valore d'attualità. Il *Notturmo* rappresenta una crisi nella carriera dannunziana, ma ciò che lo rende ancora veramente interessante è che rispecchia una crisi tipica dell'epoca. Tipica è la situazione dell'individuo che crede di scegliere il proprio presuntuoso isolamento, finché un giorno gli tocca scoprire che è escluso dai rapporti umani, che è alle prese con un insieme di fenomeni ostili, che, nel vero senso dell'espressione, non sa più in che mondo vive. Le cose sono più potenti di lui e lo sopraffanno magicamente, perché la ragione non gli basta per farsene padrone — il mondo è troppo complesso per un'isolata ragione umana.

1. L'IMPRESSIONISMO.

Stelio Effrena, nel discorso su Venezia, delimitava in certo qual modo la potenza creativa del poeta, dichiarandosi il vate di cui la Bellezza si serviva per manifestarsi agli uomini. Se non che, l'impostura è troppo facilmente discernibile. Non è tanto la Bellezza che si serve del poeta quanto il poeta che, addomesticandola la fa servire da cornice o da piedestallo alla propria straordinaria personalità. Tutto il romanzo *Il Fuoco* non sta a provar altro.

Ora, nel *Notturmo*, troviamo espresso a tutti i gradi d'intensità e di sincerità lo spersonalizzarsi dell'atto creativo. Più o meno umilmente, secondo le situazioni, il poeta riconosce i limiti posti al suo capire ed esprimere. Le sue facoltà d'interpretazione non sono infinite. Egli sente nel proprio corpo e nel proprio spirito che il mondo ha delle leggi, che lui, per quanti sforzi faccia, non riesce a comprendere e governare, ma subisce.

C'è in fondo al mio occhio un dio plastatore, e c'è una massa plastica inesausta: la terra elementaria.

Col medesimo pollice invisibile l'onnipotente forma di rilievo e cancella, figura e trasfigura, crea nell'ignoto e nell'ignoto anchila¹.

Una formola come questa, per quanto ridondante, esprime la difficoltà del poeta di fronte a processi, che il suo intendimento non riesce più a controllare. Ma la grandiloquenza sparisce quando i processi che lo dominano sono concreti, esteriori. La costrizione fisica, per esempio.

¹ *Notturmo*, p. 272.

Non posso sfuggire. Non ho ciglia, non ho palpebre. Il cieco è condannato a vedere sempre ¹.

Se qui l'autore esprimendo il proprio tormento riesce ancora a dominarlo in un'immagine, in un passo come quello che segue, lo stile perde della sua autonomia, non interpreta più, si spezza, si divincola nello sforzo di esprimere sensazioni tanto nuove:

Toglietemi da questa ambascia. Non resisto più. Scioglietemi da questo terrore. Non posso più respirare.

Datemi un poco di luce. Aprite le finestre. Levatemi da questo buio spaventoso, dove non ho mai pace. Interrompete almeno per un'ora questo supplizio delle visioni, questo martirio delle apparizioni orrende.

Non so più resistere.

Ho voglia di strapparmi le bende e di strapparmi gli occhi.

Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità.

Ed io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte, sempre vedo ².

Le parole diventano molto più concrete, semplici, la sintassi è addirittura elementare. In un ritmo che ricorda un respiro ansimante e irregolare, con sorprendente parsimonia di mezzi, i sei imperativi si alternano quattro volte a quelle brevi motivazioni: « non resisto più... non posso più respirare... » ecc. E si confrontano le conclusioni dei due brani: « Il cieco è condannato a vedere sempre » — che è ancora un modo di interpretare la situazione, di dominarla obiettivandola in una frase composta, mentre l'altra: « E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte, sempre ve-

¹ *Notturmo*, p. 113.

² *Notturmo*, p. 110.

do » — si scompone in elementi che la sintassi quasi non riesce più a tenere insieme.

Questa rottura sintattica è assolutamente caratteristica per l'incapacità del poeta di assimilare e connettere i fenomeni del mondo che lo circonda. Ripiegato com'è su se stesso — e qui la cecità oltre al suo significato concreto ha per la produzione letteraria un significato altamente simbolico — tutto quello che giunge ai suoi sensi tesi ha un carattere raro, è degno d'esser ritenuto. Come scegliere fra tante cose, come scartare, come connettere? Tutto ciò che è « di fuori » prende un valore autonomo, diventa importante e misterioso, proprio perché non se ne afferra il funzionamento, così come di notte ogni rumore di cui non si conosce la causa appare ingigantito. Il mondo delle cose — e tutto ciò che è fuori del poeta si « cosifica » — alienato alla coscienza del « cieco », l'affascina, s'impadronisce della sua attenzione e, quasi direi, gli guida la penna. Troviamo allora brani come questi:

Sento il sole dietro le imposte. Sento che c'è afa di marzo chiara e languida sul canale. Sento che è bassa marea. La primavera entra in me come un nuovo tossico. Ho le reni dolenti, in una sonnolenza rotta di sussulti e di tremori. Ascolto.

Lo sciacquío alla riva lasciato dal battello che passa. I colpi sordi dell'onda contro la pietra grommosa.

Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

Il battito di un motore marino.

Il chioccolio sciocco del merlo.

Il ronzio lúgubre d'una mosca che si leva e si posa.

Il ticchettío del pendolo che lega tutti gli intervalli.

La gocciola che cade nella vasca del bagno.

Il gemito del remo nello scalmò.

Le voci umane nel traghetto.

Il rastrello su la ghiaia del giardino.
Il pianto d'un bimbo non racconsolato.
Una voce di donna che parla e non s'intende.
Un'altra voce di donna che dice: « A che ora ? a che ora ? » ¹

O altrove:

È una giornata di vento.
Odo le gondole sbattere contro il traghetto e cigolare.
Odo il lungo ululato del canale. Odo le voci rotte e rapite in lembi.

Il soffio penetra anche nella stanza chiusa. L'uscio geme di continuo ².

Verbi della percezione — « odo », « ascolto », « sento » — aprono i periodi. Ma la sintassi si limita a seguire il filo sempre spezzato e sempre ripreso dei rumori che colpiscono i sensi del poeta, enumerando le cose in enunciazioni che spesso non sono nemmeno frasi complete, e senza collegarle in rapporti. Nessun periodo è legato a quello precedente. Pagine intere si sbriciolano così in frammenti percettivi. L'attività creativa del poeta sembra relegata ai verbi della percezione. Egli registra i fenomeni quasi senza commentarli. Tutti hanno la medesima importanza. Nessuna differenza d'intensità, per esempio, in tre frasi susseguenti come queste:

Le voci umane nel traghetto.
Il rastrello su la ghiaia del giardino.
Il pianto d'un bimbo non racconsolato.

Ogni cosa ha un suo valore autonomo, che la scrittura si sforza di delimitare. Si confrontino per esempio

¹ *Notturmo*, p. 142.

² *Notturmo*, p. 239.

i pochi aggettivi usati qui con quelli del brano su Venezia. Lì diceva:

...la Città bella... il dio magnifico... il suo giovanile volto... un indicibile fascino inumano... non so qual bestialità delicata e crudele... i piedi agili... le mani forti... cose occulte... il fulvo oro... immensi monili... solinghi alberi prigionieri ecc.

Tutte le cose hanno soltanto quel particolare carattere che l'autore attribuisce loro; non hanno tratti propri; stanno in funzione dell'immaginazione del poeta. Se ora invece D'Annunzio dice:

Un'afa di marzo chiara e languida sul canale.

I colpi sordi dell'onda contro la pietra grommosa.

Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

la funzione dell'aggettivo qui è diversa. L'aggettivo sta in funzione della cosa denominata; la precisa delimitandola; l'epiteto conferisce all'oggetto una maggiore proprietà. L'afa potrebbe essere torrida, pesante, ma questa è chiara e languida; la precisione con cui gli aggettivi descrivono i gabbiani li distingue da altri uccelli; e se la pietra è grommosa (un particolare quasi tecnico), i colpi dell'acqua hanno un suono diverso. L'aggettivo, come la sintassi, non commenta, ma descrive, circonda, delimita.

Persino la similitudine, il confronto, l'immagine acquistano ora questa nuova funzionalità. Un esempio. Hanno portato nella stanza un mazzo di fiori bagnato di pioggia e il cieco a uno a uno li individua:

I fiori sono posati su la rimboccatura. Li ho sotto le mie dita veggenti. Li palpo, li separo, li riconosco.

C'è il giacinto. È legato col filo in fascetti. Gli steli sono ine-

guali. Insieme formano un grappolo folto. Il profumo al fiuto aumenta come il dolore in una scalfittura.

C'è la zàgara. È il nome arabo che dà al fiore d'arancio la Sicilia saracena. L'appresi, adolescente, su la mia riva, dal mozzo d'una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo.

C'è la zàgara di serra: un gruppo di foglie che al tocco risuonano, e nel mezzo i bocciuoli duri. A uno a uno li sento. Qualcuno è chiuso, qualcuno è fenduto, qualcuno è mezzo aperto. Qualcuno è delicato e sensitivo come un capezzolo che teme la carezza. L'odore è candido, acerbo, infantile. Ma bisogna cercarlo con le narici in mezzo alle foglie diacce e stillanti che m'inumidiscono il mento e mi entrano in bocca.

C'è l'amorino. È il più fradicio di pioggia, è tutto pregno d'acqua di nubi. Più odora all'apice, come l'ultima falange delle dita che lavorano i belletti. C'è in fondo al suo odore un che del fico latteggiante, del piccolo fico verdino. C'è pure, se insisto, un che della susina claudia matura. Odore di erba più che di fiore, di frutto più che di fiore¹.

Anche qui dominano nettamente le percezioni sensoriali, anzi, direi addirittura che questo brano non per altro fu scritto che « per il piacere » di riconoscere gli oggetti « senza occhi », colla raffinata sensibilità degli altri sensi. Anche qui le percezioni sono enumerate con molta « obiettività » e con una grande semplicità sintattica, ma, quasi timidamente e senza distrarre l'attenzione dall'oggetto che esamina, il poeta tenta di legare le sensazioni presenti ad altre sensazioni, e quasi impercettibilmente, sempre per la necessità di riconoscere l'oggetto meglio che sia possibile in tutte le sue sfumature, passiamo dalla descrizione al confronto e all'immagine. Se pensiamo all'arbitraria facilità delle trasposizioni immaginarie in quel brano su Venezia, è da notare in primo luogo la parsimonia con la quale qui

¹ *Notturmo*, p. 173.

vengono usate. Ma la nuova funzionalità della scrittura non richiede solo questa sobrietà, essa determina diversamente il nascere del confronto. Se oltre all'enunciazione semplice e concreta come:

Gli steli sono ineguali.

il poeta scrive:

C'è in fondo al suo odore un che del fico latteggianti.... .. un
che della susina claudia matura...

l'associare le sensazioni presenti al ricordo di altre sensazioni precisa meglio l'oggetto, gli conferisce maggior rilievo. Sempre nello stesso intento di precisare meglio l'oggetto, di evocarlo più ricco e completo, si passa poi ai confronti veri e propri. Ce ne sono tre in questo brano:

Il profumo al fiuto aumenta come il dolore in una scalfittura...

Qualcuno è delicato e sensitivo come un capezzolo che teme la carezza.

Più odora all'apice, come l'ultima falange delle dita che lavorano i belletti.

Per quanto elementarmente sensoriali, i confronti delimitano l'oggetto mettendolo in rapporto con una situazione del tutto diversa, ciò che gli conferisce una nuova complessità. In questo senso il brano sulla zàgara è il più ricco:

C'è la zàgara. È il nome arabico che dà al fiore d'arancio la Sicilia saracena. L'appresi, adolescente, su la mia riva, dal mozzo d'una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo.

Ma i riferimenti, proprio perché restano tanto concretamente legati alla sensazione, sono tutt'altro che banali o generici, e la cosa stessa diventa più ricca e più preziosa grazie ai rapporti che crea il poeta. Tuttavia il confronto non divaga mai al punto di far scordare la cosa confrontata. Così anche la similitudine, pur lasciando un più vasto campo all'immaginazione e creando dei rapporti associativi, serve l'oggetto e non si serve più, come prima, di esso.

Qui, dunque, mi pare non ci sia da mettere in dubbio lo sforzo sincero del poeta per assoggettare lo stile alle esigenze delle cose. Il mondo esteriore non viene più costretto in uno schema ideologico artificiale e falso, non viene costretto in nessuno schema, e l'artista non se ne serve, come aveva fatto degli aspetti di Venezia, come di un puro pretesto, per esercitare le sue facoltà d'immaginazione e di stile. Ora sono proprio le circostanze esteriori a fornirgli il quadro entro il quale i suoi sensi avidi e la sua immaginazione sempre in agguato possono applicarsi ad afferrare, a dettagliare e a riprodurre in parole ogni sensazione. E ne risulta una scrittura più sobria, più precisa e in questo senso più bella, per la nuova attenzione con cui D'Annunzio osserva e descrive senza distrarsi in divagazioni ornamentali o simboliche. Ma ecco, spogliata la sua visione poetica di ogni falsa coerenza, essa resta incoerente e tutta a frammenti. Non che quelle pagine di impressioni frammentate siano prive di una certa bellezza — lo sforzo del poeta d'immedesimarsi con ciò che lo circonda, la tensione che nasce fra l'autonomia delle cose e la volontà dell'uomo di afferrarle coi sensi, hanno qualcosa di commovente —, non che quegli abbozzi di trasposizione in immagini, di similitudini suggestive

non siano artisticamente riusciti, ma tutto ciò resta imprigionato nel frammento. Questa concezione artistica manca di visione fondamentale. Il quadro di circostanze entro il quale l'attività poetica può esercitarsi indiscussa, è quello dell'infermità, della cecità non solo nel senso concreto, ma anche in quello figurato: l'artista è cieco in un mondo di cose « veggenti », l'individuo è infermo in un mondo di oggetti intatti, il rapporto fra l'uomo e il mondo in cui vive è squilibrato, sia che l'esagerata importanza dell'individuo releghi tutto il resto in margine all'universo artistico, sia che l'autonomia dell'ambiente paralizzi la coscienza umana. E la produzione artistica si svolge entro i limiti dell'impressionabilità sensuale del poeta e delle cose che s'imprimono in essa. Il talento dello scrittore, tutte le sue facoltà creative, si esasperano sul particolare per sfaccettarlo, levigarlo, renderlo prezioso come una gemma e aggiungerlo agli altri frammenti preziosi che nel loro insieme formano l'opera d'arte. Questa concezione dell'arte (e della vita) s'impernia sulla preziosità delle singole impressioni e dei particolari¹. È appunto la lo-

¹ Non è certo per caso che tanti eroi dannunziani si divertono a collezionare oggetti preziosi e storici. Ricordo per esempio che ne *Il Piacere* fa parte del *savoir vivre* passare giornate intere alle aste pubbliche dove i membri dell'alta società fanno a gara per contendersi gli oggetti più preziosi. Imprigionati nel loro modo di vivere, accecati dal loro snobismo, in balia dell'ozio e della noia, quegli eroi mostrano i sintomi dello stesso male dell'autore: l'incapacità di concepire l'esistenza nel suo insieme di rapporti, di cause e d'effetti, e da ciò — non essendoci misura per distinguere ciò che è importante da ciò che è accessorio — la sopravvalutazione di certi particolari. Il buon gusto, il carattere prezioso degli oggetti, dovrebbero giustificare questa loro attività pseudo-artistica. Ma vengono certi dubbi anche sul buon gusto e la preziosità se si guardano per esempio le fotografie delle stanze in cui viveva D'Annunzio, perché in quel caotico accumulamento di così detti oggetti preziosi colpisce proprio solo la mancanza di

ro preziosità a giustificare l'interesse esclusivo che l'artista vi porta, come pure la sua indifferenza, per non avere del mondo che una visione tutta frantumata. Questa specie d'impressionismo, anche se è più cosciente di quello dannunziano, anche se eretto a scuola o sistema, rappresenta, mi pare, un vicolo cieco per l'arte, l'abdicazione dell'artista a concepire l'esistenza nella sua totalità. Mettendosi al di fuori o al di sopra della realtà storica del suo tempo, il poeta non afferra della realtà che briciole e frammenti sconnessi, e, nonché incapace di rifonderli in un insieme artistico coerente, li rende svisati, privi di misura e proporzione. L'impressionismo di D'Annunzio è l'espressione artistica della sua impotenza d'uomo a « fare », come egli diceva, la propria esistenza.

2. IL SOGGETTIVISMO.

Se dunque consideriamo l'impressionismo quale riflesso artistico della disintegrazione che la realtà subisce nella coscienza del poeta, se la frammentarietà del mondo in questo caso consegue dall'incapacità dell'artista di assimilarlo, bisognerà chiedersi come D'Annunzio vedesse e considerasse sè stesso; tanto più che il *Notturmo* è un diario. E non sorprenderà vedere che l'autore esamina anche sè stesso con quella specie d'appassionata curiosità che aveva per le cose circostanti. Anche il suo proprio funzionamento sfugge alla sua coscienza, e in ciò sta una reale coerenza. Il limite fra oggetto e soggetto non essendo segnato, viene semplice-

stile, il cattivo gusto tipico di tutta quell'epoca. Ma, mettendo in dubbio la qualità, togliamo a quell'amore per i frammenti l'unica giustificazione che potesse avere.

mente trasgredito. Ciò può iniziare come una specie di giuoco che, certo non per caso, s'impernia sulle immagini:

Dico al dottore che m'interroga: — «Imagini che io abbia una farfalla viva imprigionata nella gota, e che le sue ali brune sopravanzino la mia palpebra inferiore e palpitino di continuo nell'orlo dell'occhio». —

Egli non sorride, s'acciglia.

Io sorrido e soggiungo: — «Non bisogna ucciderla, bisogna liberarla». —

Dico al dottore: — «Imagini ora ch'io abbia nell'occhio una piccola foglia di felce, d'una di quelle felci aride che sembrano intagliate in una lamina di rame». —

Egli risponde: — «Sa che quando si taglia a sghembo lo stelo di una felce, ci si vede la figura dell'Aquila bicipite?». —

La Sirenetta dice: — «Il glicine è già fiorito a tutte le finestre». — Ho nel mio occhio triste qualcosa come una cristallizzazione di ametista chiara, che talvolta di minerale si converte in vegetale e somiglia i fiori chiusi del glicine simile a leggere scaglie oscillanti¹.

Il saper parlare della propria infermità in questa forma immaginifica può sembrare una vittoria del cieco su se stesso. Ma questo distacco è un abbandono. È la fuga dal mondo reale in quello del sogno. Si noti come tutto sfugge il realismo. Il dialogo abbozzato, che sembra un tentativo di inserire le impressioni sconnesse e la loro trasposizione immaginaria in un comune rapporto umano, si fa incoerente e si spezza. Il dottore non sorride, s'acciglia, è detto come un segno di cattivo augurio, ma potrebbe anche riferirsi alla malattia; «Non bisogna ucciderla, bisogna liberarla», invece, per quanto l'immagine sia leggera, non forzata, ha nettamente del

¹ *Notturmo*, p. 127.

simbolico. La seconda battuta del dottore non è coerente nel senso, solo nell'immagine, e sfugge ancora nel simbolo. Il terzo periodo — « La Sirenetta dice... » — non è connesso ai due precedenti che per l'analogia delle immagini. E se i primi due passi cominciavano: « Immagini che io abbia... », e segnavano dunque il passaggio dal fenomeno concreto e reale alla similitudine immaginaria, il terzo dice soltanto: « Ho nel mio occhio... », identificando immaginazione e realtà. La trasposizione immaginaria sfugge al controllo della ragione, il giuoco si muta in un meccanismo autonomo che funziona secondo leggi proprie:

Oggi non ho più nell'occhio il giacinto cupo. Oggi ho nell'occhio non so che fiore villosa, tra rossigno e giallino, simile all'orecchio di un cucciolo.

Ho nell'occhio quella creta cocente che s'abbeverava sotto il rovescio d'acqua. Ho nell'occhio quella creta gialla che abbaglia laggiù in quel greto deserto della Versilia. Sento il succhio della sua arsura sotto lo scroscio del nembro.

Ecco, ho nell'occhio il fanciullo etrusco di bronzo, che tocca la terra con la mano destra.

È d'un rossore cupo, come uscito dalla fornace, ancor rovente. Non si rialza mai¹.

Questi processi immaginari sono certo interessanti e in un certo senso anche belli; possono affascinare il lettore come le figure di un caleidoscopio che nella loro bizzarra composizione evocano forme note e familiari. Ma quando l'autore rinuncia a mettere le immagini che la fantasia gli suggerisce in un rapporto sensato col mondo circostante, quando rinuncia a limitare ragionevolmente gli effetti del male e della sua immaginazione

¹ *Notturmo*, p. 146.

eccitata, essi prendono un'importanza esclusiva e sproporzionata. L'attività poetica si trova così relegata su di un piano del tutto irreal e si limita a nominare con parole note dei processi irrazionali e incontrollati. Essa crea ancora dei rapporti, ma talmente inusitati da svegliare la stessa meraviglia di una certa follia per la sua apparente coerenza. E infatti, se nel *Notturmo* D'Annunzio arrivò persino a imitare la follia per rendersi più interessante, bisogna pur dire che quando la coscienza rinunzia ad assimilare i fenomeni esteriori, finirà col farsi dominare dai fenomeni, e, nei casi estremi, sarà sommersa nel loro caotico disordine.

Lo sgomento dell'essere umano che si sente così sopraffare da un mondo di cose inanimate, ma virulente e aggressive, si ritrova in tutto il *Notturmo*, ma si esprime in modo particolarmente interessante in alcuni motivi immaginari che D'Annunzio riprende con predilezione: quello dello spazio che si stringe, della vita che si raprende:

Gli orizzonti si sono avanzati come quattro barre, si sono chiusi come uno steccato. La città v'è rimasta dentro senza vita, senza respiro, esanime.

La casa, piena di sollecitudini, di voci sommesse, di cure, di rumori segreti, di piccoli iddii nascosti, s'è acquetata, s'è come dileguata, è diventata inesistente. Sole le quattro pareti della mia stanza esistono, e intorno è il vuoto senza fine.

Poi sole esistono le quattro colonne del mio letto che credo di sentire nel buio come quattro aste d'una tenda quadrata nel deserto.

Poi sole esistono le mie ossa, solo esiste il mio scheletro fasciato di carne. E nello scheletro è come una coagulazione improvvisa della vita.

La vita s'aggruma, s'accaglia come il sangue che non scorre più. È un orribile peso.

Nel primo sgomento ho la tentazione di scuotermi, di sobbalzare, di agitarmi per impedire che il peso precipiti tutto in un punto, che preme tutto sul lato sinistro del petto.

Lo spirito è colpito dalla stessa immobilità che tiene le le ossa. Ogni moto della vita interna è abolito. Ho interamente perduta la forza di muovere e di rimuovere le grandi masse incoerenti di sostanza lirica ond'è formata la mia malinconia¹.

O altrove:

Le quattro assi sembrano più strette intorno al corpo.

Le sento contro le anche: ne sento una contro le piante dei piedi, una contro il cranio.

E il coperchio è inchiodato.

Nessuna allucinazione, nessuna apparizione.

Tutto è nero, come in fondo a un vaso dove il liquido si rappiglia in falde pallidissime che calano al fondo e si posano.

Se sospiro, la sollevazione del petto sembra sollevare quel fondiglio che risale e ondeggia nell'olio nero. E ogni sospiro cresce l'angoscia².

La coscienza che non è più attiva fa dell'essere umano una cosa fra le altre cose, e D'Annunzio nota infatti questi fenomeni della propria immaginazione con quello stesso distacco attento e curioso con cui il cieco individuava gli oggetti. L'esistenza che sfugge al controllo dell'uomo si disgrega in elementi naturali, e l'uomo stesso ne viene ridotto alla sua più elementare materialità — « uno scheletro fasciato di carne ». Incapace di opporre una qualsiasi resistenza ai fenomeni naturali, egli non solo non li trasforma a proprio uso, ma da essi si lascia perdutoamente trasformare. E la noia,

¹ *Notturmo*, p. 100.

² *Notturmo*, p. 152.

l'impotenza, il disgusto di esistere così, si cristallizzano in quest'altro motivo immaginario:

Quanti giorni al giovedì santo?

Quando s'ammutoliranno queste campane senza pietà?

Non suonano per me se non gli addii, se non i commiati, se non le separazioni, se non le rinunzie, se non le condanne.

Mi portano via tutto quel che di dolce può ancora nascere in me, tutto quel che in me può ancora somigliare a un bene segreto.

M'indugio in un sogno, e il suono delle campane me lo rapisce e disperde. M'indugio in una speranza, e il suono delle campane me la toglie e distrugge.

«Io farò questo».

«Tu non lo farai».

«Io riuscirò a questo».

«Tu non riuscirai».

«Riavrò la forza la volontà il coraggio».

«T'illudi, t'inganni. La tua favola è compiuta».

«Allora voglio morire».

«Morrai vivendo».

Ed ecco che il suono eguale, senza fine, calca e stende la mia tristezza come della pasta fa lo spianatoio, come del mattone fa il mòdano.

Ora sono spianato, in questo letto, anima e corpo. Non ho più profondità. Non ho più rilievo. Sono senza ieri e senza domani. Muoio vivendo.

Ho sognato che ripiegavo la mia carne come un mantello senza colore.

Poi ho sognato che la spiegavo e l'appendevo a un chiodo sporgente da una parete senza colore¹.

L'individuo, che la propria coscienza non eleva più al di sopra degli oggetti, registra questa degradazione fissando tutto ciò che è vivo in immagini di cose rigide e morte, sì che ogni attività diventa assurda e mecca-

¹ *Notturmo*, p. 234.

nica come quella di piegare e spiegare la propria carne come un mantello e di appenderla a una parete. O altrove, in questo modo:

Veggio le circonvoluzioni del mio cervello, nette come in una tavola fisiologica per gli studiosi.

Distinguo tutte le ramificazioni dell'albero vascolare.

Il mio corpo è diafano. Lo scheletro mi si mostra esatto come in un disegno macabro di Alberto Duro. Conto le costole e le vertebre. La rete esigua dei nervi è color di ruggine.

Il sangue sempre più s'ispessisce. Mi vien voglia di sbatterlo, come il latte nella zangola, col menatoio; o con gli ossi consunti delle mie mani stesse¹.

L'esistenza non vissuta si svena, perde a tal punto rilievo, colore, qualità, che il poeta per riprodurla adeguatamente trova le figure apoetiche del grafico, la laconica nudità del diagramma che esprimono ciò che vive nelle tre dimensioni dello spazio con qualche linea, qualche segno geometrico sulle due dimensioni della superficie. E sempre corrispondono a questa fissità dei gesti assurdi e meccanici, come quello di contare le costole o di sbattere il sangue. Il proprio passivo abbandono non solo fa sentire al poeta lo spazio come un livellamento, ma anche la nozione e il sentimento del tempo diventano schematici. Siccome le ore passano e non succede mai niente che abbia importanza, che cambi questo stato di cose, il tempo perde la struttura, le incisioni, il rigore che l'uomo gli può dare con la sua attività, diventa un'entità astratta che si porta via tutto quello che avrebbe potuto essere, ma non fu realizzato, ed è subito, così come il suono delle campane nel brano precedente, quale fatalità che svuota l'esistenza di tutto

¹ *Notturmo*, p. 235.

ciò che le dà valore. E un terzo, tipico motivo immaginario di questo stato, è quello dell'acqua stagnante, del fango, del viscido:

Sono di nuovo immobile, con qualche cosa di molliccio in me e intorno a me, come supino nella belletta in fondo a un padule limaccioso.

L'umidità della compressa, che ho su l'occhio, si infiltra a poco a poco in tutte le fasce che mi avvolgono il capo.

Dev'esser tempo di levante. Odo la pioggia eguale sul lucernaio del bagno, e di tratto in tratto la goccia cadente misurare la monotonia.

Mi sembra di scorgere le bolle della pioggia a fiore dell'acqua stagnante ove giaccio.

Tutto è grigio, freddo, tardo.

Il tedio è nel guanciale, nei lenzuoli, nelle mie ossa, nei rumori che odo, nei chiarori che intravedo.

I pensieri, la tristezza, la pazienza, il disgusto, lo scoramento, l'attesa, tutto ha la qualità di questa fasciatura umidiccia che s'intepidisce del mio tepore¹.

Insisto su questi motivi immaginari, perché, contrariamente alla notazione impressionista dei fenomeni, analizzata nel capitolo precedente, essi denunciano chiaramente la visione fondamentale che l'artista ha del mondo. Attraverso queste immagini rigide o viscide o assurde della realtà obiettiva, sí spesso ripetute, è il rigido, il viscido e l'assurdo che prende importanza, perché viene scelto fra tutti gli altri fenomeni e viene messo in rilievo dall'espressione artistica. Il lavoro artistico consiste appunto nel rendere verosimile e più importante di tutto il resto questo stato anormale che, come esperienza umana, non mancherebbe necessariamente di interesse se venisse relativato e assimilato agli altri aspet-

¹ *Notturmo*, p. 242.

ti della vita. Ma ciò che caratterizza il *Notturmo* è proprio il predominio assoluto del male sull'immaginazione poetica; un predominio voluto dall'artista che vede il mondo così, perché così lo guarda. Nemmeno una volta in tutto il libro, D'Annunzio si chiede se questo modo di guardare le cose sia giustificato; mai in mezzo a tanti rimpianti, egli si lamenta che il male gli tolga il senso della misura, delle proporzioni, e che i sensi malati percepiscano il mondo in modo svisato e anormale.

È chiaro che questo atteggiamento non è l'unico possibile in un caso simile d'invalidità e d'isolamento forzato; non mancano nella letteratura gli esempi di contegni diversi. Ma il fatto è che questa visione malata della vita riesce ancora a singolarizzare l'autore malgrado la sua passività, a metterlo, benché abbandonato e schiacciato dalle circostanze, al centro di tutte le preoccupazioni e di tutti gli interessi. Anche la sofferenza, rispetto a D'Annunzio, diventa eccezionale, come era stato eccezionale il suo modo di gioire della vita. Questo atteggiamento è dettato da un individualismo esacerbato e spinto agli eccessi.

Il superuomo che considerava l'universo creato per soddisfare il suo egoistico appetito di vivere e di gioire, e che teneva conto solo delle realtà e dei valori capaci di servire a tale godimento, quando si vede frustrato dalla vita in queste sue egocentriche aspirazioni, quando si sente minacciato dal comune destino degli uomini, preferisce salvare la propria eccezionalità nell'eccesso opposto: nell'anomalia, nella morbosità, nella decomposizione, che ancora possono singolarizzarlo. La vita, che non gli riesce di « fare » a propria guisa, la può sempre « disfare », mostrandola assurda e deforme. Vinto da essa e ridotto all'impotenza, egli può ancora assoggettarla

alla propria personalità, interpretandola coi suoi occhi malati come se altrimenti non la si potesse interpretare. Allora, l'esperienza del male, sprovvista di qualsiasi punto di riferimento e di paragone fra le altre esperienze umane, non sarà solo eccezionalmente violenta e intensa, ma acquisterà un carattere superlativo di validità assoluta. E la rappresentazione artistica avrà servito a rendere l'anomalia convincente, verosimile e più importante di tutto il resto.

Insisto sull'importanza che questa rappresentazione artistica accorda all'anomalia, perché è un fenomeno che si riscontra anche in certe correnti letterarie più recenti. Animate esse pure da un individualismo intransigente che si esaspera contro un mondo che gli è assolutamente ostile — e penso in particolare alle correnti esistenzialiste — esse eressero persino a sistema filosofico il pessimismo integrale che colpisce l'individuo moderno curioso solo di sé, e del mondo, soltanto in funzione di se stesso, il quale non può trovare nell'esistenza un senso apriorico (religioso o sociale), poiché non sentendosi legato alla sorte dei suoi simili, non è l'umanità che l'interessa, ma solo il proprio io. E non trovando all'infuori di esso alcun punto d'appoggio e di riparo contro un senso invadente di nullità, d'assurdità della vita, una conclusione come quella di Camus può apparirgli perfettamente coerente: « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie »¹. Infatti, non c'è che il suicidio che, come una specie d'atto « libero », possa singolarizzare l'indi-

¹ ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, p. 15, Gallimard 1942.

viduo al di là di ogni limite. Certo che D'Annunzio, pur sfiorando incidentalmente conclusioni simili, non assunse mai questa posizione rigorosa del più recente decadentismo europeo, come non assunse mai nessuna posizione con rigore. Ma è interessante notare a qual punto l'impostazione fondamentale del *Notturmo* sia affine a questa fase più acuta di uno stesso pessimismo letterario, che si compiace a dare dell'uomo e del mondo un'immagine morbosa, assurda e disfatta. Quest'affinità si riscontra fin nei motivi immaginari — il rigido, il viscido, l'assurdo, le astrazioni del tempo e dello spazio ecc. — che è assai sorprendente ritrovare così congeneri per esempio in *La Nausée* di Sartre¹.

Se dunque nell'impressionismo di D'Annunzio già si poteva vedere l'incapacità del poeta ad aver una presa sulla realtà, questa rappresentazione arbitraria e soggettiva delle cose denuncia inoltre il potente preconconcetto che lo spinge inevitabilmente nel senso dell'anti-realismo. L'opera d'arte nata su queste premesse è fatalmente caratterizzata dall'ipertrofia di certi aspetti della realtà a scapito di certi altri, dato che la concezione che l'autore ha della vita è tutta soggettiva, unilaterale, squilibrata rispetto alla realtà obiettiva, e impoverita di gran numero di fenomeni. Ma d'altra parte è proprio il suo soggettivismo che spinge D'Annunzio a mascherare questa parzialità della sua visione, questa sua impotenza ad afferrare le cose nel loro insieme di rapporti complessi e a rappresentarle in relazioni strutturate. Per affermarlo deve credere e far credere che la sua realtà immaginaria e soggettiva è più vera e più importante

¹ JEAN-PAUL SARTRE, *La Nausée*, Gallimard 1938. Il libro ha per motto la significativa citazione di Céline: « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu ».

che non la realtà. Se, infatti, il problema del realista è quello di raffigurare la realtà veracemente e con perspicacia, mostrandone il più gran numero possibile d'aspetti e di rapporti (l'interpretazione consiste allora nel trovare le cause di certi effetti, i motori di certi movimenti, e più l'artista è grande più i fenomeni che sceglie saranno caratteristici ed essenzialmente afferrati nel loro funzionamento), il soggettivista che qui consideriamo s'interessa più o meno esclusivamente alle proprie reazioni di fronte a certi fenomeni, che rileva, non già perché sono effettivi, ma perché gli nutrono l'immaginazione. E se il realista, pur seguendo le reazioni dei suoi personaggi, non s'identificherà mai completamente con uno di essi, ciò che gl'impedirebbe di osservare e di giudicare i rapporti di cause a effetti, gli antagonismi che determinano l'azione e il comportamento delle figure, il soggettivista, anziché distanziarsi dal mondo che crea, per permettere al lettore di vederlo criticamente, concepisce la realtà unicamente in funzione del suo proprio modo di pensarla e di sentirla.

Ma ecco che in questo caso la scrittura, il modo di scrivere, assume una funzione che non ha mai nell'opera realista e prende un'importanza enorme, assoluta. Le parole devono essere pregne di valori suggestivi; ciò che conta è meno il loro significato che la loro potenza di seduzione, il *carmen*, capace di sedurre il lettore, di trasportarlo nel mondo immaginario dell'artista; il contatto non può essere che immediato, perché la riflessione distruggerebbe il fascino, perché il mondo soggettivo, o lo si accetta, o non lo si capisce, o ci si lascia trascinare in esso, o lo si considera come si considera un fenomeno bizzarro. E se c'interessa, non è già per il suo contenuto di fenomeni, di esperienze, di rapporti reali, che secon-

do i casi può diventare del tutto inesistente, ma per le sue qualità estetiche, per la coerenza e l'unità formale che il mondo poetico costituitosi fuori della realtà obiettiva, e indipendentemente da essa, può avere, per l'eleganza, l'originalità della speculazione immaginaria, e anche per la sua purezza, la sua intransigenza di fronte a ciò che è banale ¹. Solo lo stile può conferire alla visione soggettiva l'apparenza di una verità piú vera e piú importante che non la rappresentazione della realtà effettiva.

¹ In *La Nausée* Roquentin vede come unico mezzo di salvezza dalla nausea di esistere l'arte pura; ma anche Mallarmé, per esempio, cercava la soluzione nell'estetica, nella purezza della poesia assoluta.

III.

IL MONDO IMMAGINARIO

Guardiamo dunque, quali sono i mezzi che permettono a D'Annunzio di costituire il suo mondo artistico fuori dalla comune realtà umana: quali sono i mezzi che conferiscono alla sua finzione un peso e una validità, capaci di distrarre il lettore dalle sue preoccupazioni concrete e di sedurlo in un mondo d'illusioni e di sogni. Guardiamo come si trama questa rete di seduzioni stilistiche che, più è perfetta, più fa dell'arte un potente mezzo di distrazione, un mezzo, non già atto a facilitarci il difficile compito di vivere bene la vita, ma capace, come certi stupefacenti, di farci scordare, almeno per un po', che la vita che viviamo è assurda e ingrata. Già Freud aveva pronunciato sull'arte questa condanna: « La vita come la dobbiamo vivere è troppo difficile per noi, ci procura troppi dolori, delusioni, compiti insolubili. Per sopportarla non possiamo fare a meno di lenitivi. Di lenitivi ce n'è forse di tre specie: potenti distrazioni che ci fanno tener poco conto della nostra miseria; surrogati di soddisfazioni che la fanno diminuire; stupefacenti che ci rendono insensibili verso di essa. Comunque, qualcosa del genere è indispensabile. Dei surrogati di soddisfazioni, quali li offre l'arte, in confronto alle realtà, sono illusioni; ma non perciò psichicamente meno efficaci, grazie alla parte importante che prende la fantasia nella vita psichica. Questi stupefacenti sono, in determinati casi, re-

sponsabili del fatto che grandi somme di energia che si potrebbero applicare a migliorare la sorte degli uomini, vadano perse senza profitto alcuno » ¹. L'arte può essere ed è più che un surrogato di soddisfazioni, più che un lenitivo, quando utilizza i suoi mezzi altamente suggestivi per mostrare e farci capire da che cosa dipende che la sorte degli uomini sia tanto dura. È proprio questo, mi pare, il carattere distintivo della grande arte che chiamiamo realista, quella di un Boccaccio, di un Balzac, di un Gorki... « Realista », perché non ci narra dei destini umani per distrarci dalle amarezze del nostro, ma perché, ben al contrario, i destini umani che inventa, smascherano, svelano e illustrano le cause e i fattori e i rapporti « reali », che rendono la vita tanto difficile da viverli. Con ciò, non solo essa evita di mostrarci la nostra sorte umana come una fatalità inalterabile che bisogna sopportare come meglio si può, ma ci aiuta ad afferrarne il funzionamento, e ci fornisce, dunque, i mezzi per cambiarla. S'è, però, talmente inveterata l'abitudine di concepire l'arte proprio come un lenitivo, di riscattare la vita colla letteratura e di chiamare artistico ciò che volta le spalle al quotidiano, che mi pare di contribuire utilmente a una più giusta impostazione della critica letteraria, osservando e denunciando i mezzi e i procedimenti formali assai ricchi e raffinati di quel grande illusionista che fu Gabriele D'Annunzio.

1. SEGNI, SIMBOLI, MITI.

Procediamo dai fenomeni semplici a quelli più complessi e notiamo per cominciare un mezzo molto semplice di dare importanza all'enunciazione e di attirare

¹ FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, pp. 22 e 28.

l'attenzione del lettore: quello di dire le cose al superlativo:

IL DEMONE ha riacceso in fondo al mio occhio *tutti i fuochi*; e soffia sul tristo rogo con *tutta la sua follia*, come nelle *più disperate ore* di questo martirizzamento *senza remissione*.

L'arsura mi riduce *tutto il corpo* misero in un fastello di stipa al margine della vampa¹.

Gli esempi che cito sono tipici in quanto si ripetono infinite volte in tutto il libro. In maniera più complessa questo carattere superlativo può essere prodotto enunciando le cose come cose eccezionali, misteriose, inaudite. Le visioni dell'occhio malato possono esprimersi così:

Oggi nel fondo la vita marina è meravigliosa. Mi si scava nella coppa retinica un abisso oceanico, non so che gorgo d'oceano siderale dove m'appariscono contorni della forma sconosciuti e modi del colore non anche rivelati da alcuno spettro.

Che son mai le sirene i tritoni le nereidi e tutte le invenzioni del mito nettunio al confronto di queste creature indicibili che popolano gli immensi miei orti di corallo, le chiostre dei miei giganteschi polipai petrosi?²

Le remote immaginazioni e meditazioni su le tragedie perdute di Eschilo mi tornano in vicende e in catastrofi raffigurate con una grandezza che mi strappa grida di meraviglia e di rapimento.

Ecco Glauco marino.

Ecco la trilogía niobea.

Ecco la trilogía tebana.

Ecco il Pastore di anime.

Ecco il fato d'Issione, il fato di Sisifo³.

Parole rare, immagini strane, reminiscenze letterarie, metamorfosi mitiche s'incalzano per approfondire le sen-

¹ *Notturmo*, p. 201.

² *Notturmo*, p. 271.

³ *Notturmo*, p. 273.

sazioni dell'occhio malato, per dare un significato — e un significato « profondo » — ai fenomeni del male che per D'Annunzio non sembrano avere in sé un valore artistico o umano, perché il loro valore lo traggono esclusivamente dalla trasposizione artistica e immaginaria. Ma la trasposizione in valori formali può effettuarsi in modo molto meno sforzato e visibile, ed è proprio la raffinatezza di questo processo che determina l'efficacia della seduzione stilistica. Si guardi il brano seguente: l'infermiera aveva parlato di giacinti rotti nel giardino, e nell'immaginazione del poeta il motivo così si trasforma:

Un'angoscia misteriosa si gonfia dentro me; si deforma a poco a poco, e affluisce verso l'occhio che sembra urtato dal battito atroce della mia nuca.

Dove sono i giacinti rotti e raccolti?

La stanza si empie d'un profumo delirante. L'angoscia divampa come la follia.

Dal bulbo dell'occhio, con una fitta improvvisa, rompe il giacinto violetto.

Serro i denti. Sento le barbe aggrovigliate nel cervello.

Sento distinte le membrane e le squame carnose.

Il gambo s'allunga. Il fiore si compisce, s'infoltisce, s'appesantisce. È cupo, è quasi nero. Lo vedo.

Chi me l'ha scerpato?

Ho paura del mio grido folle.

L'umore vischioso impiastra la compressa, mi cola giù per la gota.

Il nero rispunta, con una fitta più acuta. Rinasce e si stranca e m'invesca. E io grido.

Rigitta ancora, si spezza ancora¹.

Il fenomeno fisico, oltre che essere enunciato in modo superlativo, prende un'importanza razionalmente inafferrabile, ma altamente suggestiva, per il fatto che la tra-

¹ *Notturmo*, p. 145.

sposizione artistica condensa l'angoscia fisica nell'immagine del giacinto, conferendole una profondità misteriosa e simbolica. Però, questo espediente troppo facilmente discernibile è come velato dal naturalismo della scrittura (barbe aggrovigliate nel cervello.... distinte le membrane e le squame carnose, ecc.) che aumenta l'efficacia suggestiva del processo rendendo convincente l'immagine del giacinto alla quale conferisce il peso e i tratti di una cosa reale. Moltissimi sono gli esempi, più o meno riusciti, che permettono di seguire questo sforzo stilistico per dare a una singola parola, a una singola immagine questa specie di « profondità » simbolica:

Vólti vólti vólti, tutte le passioni di tutti i vólti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno ¹.

Quanta vita, quanta rossa vita è ancora in me!

Il mio dolore è pieno di sangue. I miei sogni sono pieni di sangue. Ogni mio pensiero ha un peso di sangue.

Talvolta in me repugnante il mio passato sanguina come un macello ingombro di bestie squartate e appese.

Scrivo la mia passione col sangue. Come il modellatore ha la creta sotto le unghie, io ho sotto le unghie il sangue riseco ².

Il semplice mezzo della ripetizione può essere sufficiente per conferire all'enunciazione, anche alla più gratuita, un valore suggestivo cui, necessariamente, non deve corrispondere nessuna importanza reale. Evidentemente quest'ultimo brano non può aver altro scopo che di mettere in valore la parola « sangue » che, trovandosi usata successivamente e senza transizione logica nei più svariati rapporti (dolore, sogni, pensiero, passato, passione ecc.), si arricchisce di un alone di significati impli-

¹ *Notturmo*, p. 81.

² *Notturmo*, p. 198.

citi, si presenta come una parola-chiave, una parola-simbolo. Effettivamente essa non è nulla del genere, perché non è possibile trovarle altro valore oltre a quello che le conferisce lo stile mettendola in rilievo.

Questi esempi mostrano chiaramente una cosa: in se i fenomeni reali non hanno nessuna importanza; l'importanza viene loro dalla trasformazione artistica che consiste, appunto, nel trasferirli coll'immaginazione su di un piano irreal. Tutti i mezzi stilistici di messa in rilievo tendono a dar loro l'aspetto di cose significative, una specie di profondità simbolica, un'importanza tutta implicita che non sta nel loro valore reale. Su questo piano, i fenomeni non hanno bisogno di trovarsi in rapporti coerenti; i rapporti si creano come per una specie di corti circuiti immaginari, si trovano fra le parole, e appunto perché non son detti appaiono indicibili e profondi.

È buio. È notte fosca.

Gli anelli di Saturno, gli anelli di tutti i pianeti inanelati, rotano nell'immensità del mio occhio morto.

Entra una creatura viva.

Non so chi sia.

Si ferma presso la sponda del letto. Non parla. Dal suo respiro sento che ha la testa china.

Aspetta che uno dei miei miei anelli funesti la cinga?

Quanto pesa l'aureola! ¹

Il fatto che l'occhio morto veda degli anelli luminosi diventa un fatto importante grazie alla trasposizione immaginaria. Essa lo mette in rapporto con processi cosmici, mitici; la fantasia del poeta trasporta i fenomeni fisici su di un piano dove è difficile misurarli o pesarli. Cosa significa: « Quanto pesa l'aureola ! » ? Quali misteriosi

¹ *Notturmo*, p. 169.

rapporti dettano la successione delle parole, da dove vien loro il peso che sembrano avere ? Ecco un altro esempio :

La forza cieca della trasformazione è inarrestabile.

Il mio buio è scosso da tonfi sordi. Il cuore pulsa contro la nuca dolorosa. Tutto si traspone, nel corpo e nell'anima.

Non sento più i confini del mio scheletro.

L'infanzia e la vecchiezza sono una sola sciagura? ¹

Oppure:

Il buio si raddensa, mentre il cratere dell'occhio riscoppia. È come una insurrezione subitanea di nuvole affocate, che solleva e inebria un ritmo epico.

È una materia solida e ricca atteggiata come un dolore e un furore di rupi in metamorfosi.

È uno sfondo per un gran gesto che non so ².

Tutta la potenza suggestiva che emanano vien loro da quelle chiuse sibilline che isolano l'enunciazione in un violento rilievo e la rendono inabbordabile logicamente. Formole simili, disseminate in tutto il libro, si possono trovare completamente isolate da qualsiasi contesto:

Eco di antichi e di futuri tempi ³.

oppure:

Che debbo terminare?

Che debbo incominciare? ⁴

oppure:

Quali nomi darò alle costellazioni che tremano nelle lontananze del mio dolore? ⁵

¹ *Notturmo*, p. 113.

² *Notturmo*, p. 199.

³ *Notturmo*, p. 147.

⁴ *Notturmo*, p. 147.

⁵ *Notturmo*, p. 148.

Sembrano il frutto di una massima condensazione stilistica. Per la loro mancanza di significato manifesto, sembrano uscire da un insieme di rapporti estremamente complesso e oscuro. Il loro carattere vago, interrogativo, indeciso, suggerisce nell'autore un atteggiamento sconcertato, perplesso, di fronte a processi immensi che la coscienza riesce appena a sfiorare e le parole a gran pena ad evocare. Una costernazione esistenziale dell'uomo di fronte a un cosmo incomprensibile, ma di cui intuisce oscuramente la grandezza, e che può esprimere solo liricamente, direi, cioè per mezzo di quegli scorci formali complessi, impliciti e sibillini, che sfiorano e suggeriscono il mistero senza chiarirlo affatto. Brani simili permettono, mi pare, la seguente conclusione: questo modo di enunciare le cose togliendo loro ogni significato semplice e immediato, per impregnarle di valori simbolici, serve ad avvolgerle in un alone di mistero. Quando poi la scrittura le ha rese ermetiche, quando il lettore s'è lasciato prendere dalla suggestione dell'occulto, allora il poeta è libero di creare tutti i rapporti che vuole, può lasciar correre la sua fantasia verso tutte le speculazioni immaginarie, può prendere il suo slancio lirico senza doversi più curare di ciò che è la realtà, e, poiché s'è emancipato da essa, ha creato le condizioni che gli permettono di costituire un mondo artistico indipendente e armonicamente chiuso in sé stesso.

Il tentativo più completo e coerente per costituire a questo modo un mondo autonomo e totale, si cristallizzò intorno alla figura della madre. Nei romanzi, il personaggio della madre appare ripetutamente, ma sono abbozzi schematici, astratti e privi di valore suggestivo. Nel *Notturmo*, invece, essa prende un significato altamente

simbolico, una grandezza visionaria e mitica che è interessante analizzare.

Con una violenza espressiva che in mezzo a tante violenti messe in rilievo può ancora sorprendere, la figura della madre improvvisamente s'impadronisce dell'immaginazione del poeta invalido:

Un sussulto più profondo che l'abisso dei miei stessi mali,
più cupo di tutta la mia sostanza e di tutta la mia doglia.

Uno squasso atroce che sradica me da me, e mi scaglia in un
orrore incognito di sangue e di spirito, dove non so se io rinasca
o rimuoia.

Uno schianto senza urlo, che è come uno sforzo sanguinoso
di generare, che è come il talione della madre sopra il figlio
del suo strazio.

È mia madre! È mia madre! È mia madre, che s'appiglia
alle mie ossa, si rivoltola nel mio buio, si rifà carne della mia
carne, peso del mio calvario¹.

E più oltre:

Voi lo sapete, voi lo sapete. Io non mi sono mai rispar-
miato. Io non ho mai domandato ad alcuno di risparmiarmi.

Ma questa volta domando, questa volta supplico.

Eccola! È fatta di me, è intrisa di quella mia tristezza che
non mi montò mai fino al cuore perché pesava troppo.

E ora mi monta all'orlo degli occhi, là dove a tutti gli uo-
mini arriva il mare del pianto.

È triste di me, è vecchia di me, è inferma di me.

È mia madre².

Perché mai la madre, che egli usa esaltare per la sua
dolce e mite bontà, deve ritornargli nella memoria così
carica d'orrore? Perché quel legame d'affetto si pre-

¹ *Notturmo*, p. 108.

² *Notturmo*, p. 113.

senta ora così anormale, mostruoso? E in che cosa precisamente consiste l'orrore che essa gli ispira? Bisogna dire che l'episodio della madre è uno dei più espliciti del *Notturmo*; la figura di lei è una delle più coscientemente interpretate. Analizzando nella memoria il legame che a lei l'unisce, D'Annunzio esprime ciò che la madre per lui significava, o doveva significare:

Era in me, dentro me, nel tempo della lotta e della furia.

La portavo dentro me, com'ella mi portò, vivente in polso e in respiro ¹.

Non la guardavo, non la chiamavo. Il suo sguardo era il mio sguardo, il suo nome era il mio nome. Arma non v'era in tutta la violenza del mondo, che potesse recidere il nodo materno ².

Antitesi, metafore, superlativi, ripetizioni, tutti i mezzi stilistici più violenti e persuasivi sono messi in opera per rendere convincente l'unità organica di questo legame che il poeta non si stanca di affermare:

Era un amore così folto che non mi lasciava scorgere s'io fossi la sua creatura o s'ella fosse la mia creatura.

Era un fuoco tanto splendente che non mi lasciava distinguere se imperfetto io ardessi di lei o se di me ella ardesse compiuta.

Era un sacrificio tanto veemente che non sapevo s'ella fosse la mia madre o la mia Patria, sospeso fra la culla e la tomba.

Né sapevo s'io le dessi la mia giovinezza rinata o s'ella riaprissi nelle mie ciglia rovesce i freschi occhi suoi di colomba ³.

Ed è necessario ch'egli affermi tanto violentemente questo rapporto, perché esso ha una funzione capitale nella interpretazione che D'Annunzio dà della propria situa-

¹ *Notturmo*, p. 108.

² *Notturmo*, p. 108.

³ *Notturmo*, p. 109.

zione di uomo e d'artista. Fra le piú belle pagine del *Notturmo* sono certo quelle in cui è evocata l'ultima visita fatta alla madre.

Avevo cominciato da lontano a sentirla nella terra, come si sente la stagione che sotterra si desta.

Il Tronto ghiaroso, con qualche filo d'acqua turchina sotto un ponte di mattone biondetto, mi salutò com'ella soleva salutare quando era contenta.

Le colline basse, le crete gialle, le more di selci erano sue. E suoi erano i piccoli alberi fioriti. E sua era la soavità del mare su quella spiaggia sottile con quella lunga fila di paranze brune a coppie tirate in secco. E di lei parlavano le donne rammandando le reti, poiché sorridevano ¹.

Ciò che questo passo riuscitissimo mette in valore è il rapporto che il poeta riesce a creare fra la madre e la sua terra, la sua gente, il paese nativo. La natura, le cose, le persone portano i tratti di sua madre e per lei gli sono note e care:

Per te, per te, amo questa parsimonia, questa diligenza, questa tenacità. Per te tanto m'è cara questa terra umile e umiliata ².

Ma la madre, dal suo canto, non ha altri tratti che quelli della natura, delle cose, delle persone. Essa è il segno, il simbolo, la chiave di un intimo legame affettivo che lega il poeta alle proprie origini. E attraverso questo rapporto metaforico, la sua tenerezza filiale diventa un sentimento esuberante e ben piú fecondo di suggestive relazioni che non il semplice amore del figlio per la madre; una generosità sentimentale che gli fa abbracciare e connettere cose sempre piú complesse e piú lontane.

¹ *Notturmo*, p. 114.

² *Notturmo*, p. 116.

Dappertutto tu sei come l'aria e l'acqua. Fai buona ogni cosa. Fai semplice ogni cosa.

Il paese m'è come una iniziazione alla tua bontà.

Ogni impronta dell'uomo nella terra sembra riconsacrata: la dirittura della via, il limite del campo, la casa di loto e di canne.

Talora alle foci solitarie dei piccoli fiumi è una greggia che splende come la ghiara; e io guardo verso le montagne dove forse un'altra greggia s'abbeverava alle sorgenti solitarie.

Un ampio greto discendendo dalle montagne è simile al tratturo dei miei padri sterilito. E odo dentro di me camminare i pastori defunti e i grandi armenti morti¹.

Così il poeta si sente ricongiunto alla sua terra, alla sua razza, a tutto il passato che lo generò, in rapporti semplici, giusti, privi di qualsiasi problematicità. L'affetto per la madre gli rende i sensi puri e innocenti, lo riporta in quel mondo fanciullo, dove tutti i rapporti sono organici e naturali.

E il passo dell'uomo e l'incasso del bove e la foggia del carro e l'asinaio che guida il somiero carico d'un sacco di farina, tutte le forme si riducono a una semplicità primitiva nel mio sentimento ingenuo, come se io medesimo le interpretassi fanciullo con un pezzo d'ocra sopra un muro di calce.

Tu mi rendi gli occhi vergini prima che io li fissi nei tuoi.

Ora la spiaggia si fa tanto sottile che l'onda sembra sia per avanzarsi scorrendo su tutto il paese fino al piè dei poggi.

E qualcosa di me imita la spiaggia nativa. E tutto m'è dolcezza obbediente, nell'anima e nell'aria.

Te ne ricordi? Ti ricordi tu di quel verso che ti fece sorridere e piangere?

Come vien l'acqua al cavo della mano.

Non sono io sempre per te l'acqua che viene al cavo della tua mano?

Sempre raccogli la mia innocenza immacolata².

¹ *Notturmo*, p. 116.

² *Notturmo*, p. 117.

Ecco cosa rappresenta la madre nella coscienza del poeta. Essa è la mitica figura che domina il mitico mondo delle origini, l'angelo custode di questo paradiso perduto. Essa lega il poeta in rapporti intimi, personali, al mondo armonioso e primitivo che egli le fa significare. Essa rende intimo, spontaneo e generoso l'affetto del poeta per la sua terra che, pur restando un legame dei più egocentrici e immaginari, riesce convincente grazie alla perfetta trasposizione metaforica. Intendo dire che l'arte consumata di questa rappresentazione sta in ciò che il sentimento del poeta per la madre appare tanto profondo e importante, perché tutti i tratti di lei sono i tratti del mondo organico e naturale che D'Annunzio vuole evocare; ma che d'altra parte egli appare così intimamente legato a questo mondo, solo perché lo evoca esclusivamente in funzione della madre, perché ne fa un caldo, intimo e affettuoso mondo materno. Un rapporto, dunque, puramente immaginario e che si esprime solo metaforicamente; ma la metafora fonde tanto perfettamente tutti gli elementi mettendoli reciprocamente in rilievo, da rendere convincente, da far apparire importante e profondo un legame che in fondo non è che una semplice e gratuita affermazione dell'autore.

Non è possibile interpretare coerentemente le ulteriori metamorfosi della figura della madre se non riallacciandole appunto a questo significato simbolico che l'autore le attribuisce, rappresentandola come mitica custode del suo mondo primitivo, ma giusto e naturale. Solo su questo piano immaginario si spiega l'orrore che essa improvvisamente gli ispira quando gli appare strappata da quei rapporti che tanto naturalmente la legavano al figlio. Allora la metafora vuol significare che i rapporti col mondo di lei sono spezzati. Con un senso straordinario

per i particolari concreti che danno all'immagine quel peso, quella densità che la rendono convincente, D'Annunzio così prefigura il distacco:

Ella aveva ripreso con una divina levità sopra le sue ginocchia la mia testa che tanto è grave, e mi aveva rifatto fanciullo sonnolento. Io tacevo, ella taceva; e intorno a noi tutte le cose familiari susurravano. E mi davano tanto bene e tanto male. E nessuna cosa al mondo mai mi aveva dato tanto bene e tanto male. E così chinato guardavo al limitare del balcone una cavità nella pietra consunta, già cara alla mia infanzia quando negli scrosci si riempiva d'acqua piovana e io attendevo palpitando che i passeri venissero a dissetarvisi come a un beverino senza sospetto. Era asciutta; e ne soffrivo. E le dita di mia madre a quando a quando mi sfioravano la gota. E pensavo che così facesse per sentire se la bagnassero le lacrime. Ed ella forse non sapeva che con quel gesto me le moveva e traeva dal fondo.

Ah, perché mi riscossi invece di struggermi? ¹

In ciò consiste quello che, usando un'altra metafora, D'Annunzio chiama la colpa.

Ma che ho fatto? Che colpa sconto? ²

La colpa è il fatto che il figlio si emancipi dal mondo materno. Sul piano metaforico esso prende dimensioni mitiche, un'importanza decisiva e fatale.

Perché dunque volli portare anche una volta lontano il mio cuore lacerato? Perché mi lasciai rapire anche una volta dalla smania del «folle volo»? Perché abbandonai anche una volta il focolare di tutte le fedeltà per la tenda esposta a tutte le tempeste? Perché il mio amore del destino vinse il mio amore filiale? ³

¹ *Notturmo*, p. 118.

² *Notturmo*, p. 122.

³ *Notturmo*, p. 118.

E cos'è « l'amore del destino » ?

Quante volte in quella dolce casa avevo udito scoppiare un grido terribile ! Quante volte in quella vecchia casa quieta, tra la madia e l'arca, tra il forziere e il desco, avevo udito risonare sopra la mia ansia la voce eschilèa, vivente come la mia medesima voce ! — « Vengo. Chi mi chiama ? » — L'ulisside senza remo e senza ala, ma con mille anime, si levò per partire verso l'esilio non come verso una rinunzia accorata ma come verso un aumento di potenza ¹.

Così dunque la trasposizione metaforica ingrandisce a dismisura il semplice fatto del figlio che lascia la casa materna, riallacciandolo alla tradizione dei grandi miti umani. Il distacco dalla madre, che è la rinunzia al suo mondo primitivo per una conoscenza più complessa, per un « aumento di potenza », è una colpa, ed è una colpa eroica. È come la colpa del primo uomo: la coscienza si frappone fra lui e il mondo del quale prima aveva armoniosamente fatto parte:

Ah perché d'improvviso tu vuoi ch'io ti guardi ? perché vuoi che di là dalle mie bende io fissi la tua pupilla che tanto mi duole ?

Perché ti separi da me com'io mi sradicai da te cruentato, nella notte di marzo avversa, per piangere il pianto dell'uomo ? ²

L'orrenda grandezza della madre che l'abbandona, illustra con naturalismo macabro la grandezza di questa colpa. Alla grandezza della colpa, all'orrore del distacco si misura l'eroismo di questo « folle volo ».

Sono come il suo prigioniero atterrito. Imprigionata in lei la mia anima mi fissa dalla profondità di quelle ignote pupille. E l'umile donna della terra nomina il mio nome, ripete il mio nome a quell'orecchio sempre più inclinato.

¹ *Notturmo*, p. 118.

² *Notturmo*, p. 109.

E allora le due mani si levano di su le ginocchia. Tutta la vita s'arresta, perde colore, non è piú niente.

C'è dunque qualcosa che può farmi piú male di quello sguardo senza lume?

C'è la bocca, che non ha piú bellezza, che non ha piú dolcezza, che non ha piú forma umana, che non ha piú suono umano.

Le due palme s'abbattono sul mio capo pesanti come se fossero esangui ed esanimi. E la bocca vuol dire il mio nome, ma non ha se non un mugolio fioco.

E io son vuoto anche del mio terrore. Non ho piú senso. Conosco una morte che forse nessun altro figliuolo di donna potrà mai conoscere.

E come puoi ora, come puoi tu farmi cosí rimorire?

12
MARZO
1916

Oggi è il giorno mio natalizio ¹.

Cosí come le cose vengono qui presentate, può sembrare che l'uomo non abbia altra scelta che quella di vivere innocente in un mondo primitivo o di soddisfare l'ansia di conoscere assumendo la fiera colpa dell'eroica dismisura. Che a D'Annunzio si presentassero queste due sole possibilità mi sembra normale. Una coscienza cosí eccessivamente egocentrica non potrà concepire altra unità che quella della terra, del sangue, della razza; come non potrà immaginare altra forma d'emancipazione che quella eroica della conquista, della sottomissione del mondo. E per poter mostrare in tutta la sua grandezza la superiorità dell'individuo eroico, i legami primitivi che egli strappa non solo devono apparire dolci e giusti come una legge naturale, ma ancora inviolabili. Anche a questo serve la figura della madre. Staccandosi dal figlio, essa lo lascia disorientato, solo, vulnerabile come quegli eroi antichi che s'erano attirata la collera degli Dei. È interessante osservare come queste immaginarie relazioni D'Annunzio non le affermi, ma le suggerisca col simbo-

¹ *Notturmo*, p. 125.

lismo delle immagini che sceglie per esprimere i propri sentimenti, e allo stesso tempo le imponga, perché non è possibile interpretare altrimenti queste immagini senza distruggerne la coerenza.

E io sono alla foce del mio fiume, sono con mezzo corpo nel sabbione del mio fiume; e mia madre è là, accosciata, che pare vi prenda radice, che pare vi si abbàrbichi per sostenere tutta la sventura della sua gente e della sua contrada.

O madre, da che oscurità debbo io rinascere?

I suoi occhi immobili sono senza risposta. La sua fronte china è remota come l'ultima neve della Maiella che sporge laggiù in forma di mamma¹.

Invano l'eroe esiliato chiederà alla madre quale sia il cammino da seguire:

Mia madre non sa, non comprende. Anch'ella è nel suo buio²

Perché è proprio di questo eroismo, che altro scopo non ha se non l'esaltazione dell'individuo «eroico», creare per forza propria e coll'immaginazione gli ostacoli, al cui superamento si temprano le virtù. Questa è la parola di fede che il poeta invalido lancia al compagno invalido Oreste Salomone:

Certe volte dispero di riprendere le forze, tanto mi sento esausto, come ora. L'occhio è perduto. Non importa. Basta uno. Il ciclope è prode in qualunque fucina....

Dimmi tu se noi possiamo più vivere senza una ragione eroica di vivere. Dimmi tu se noi possiamo continuare ad essere uomini senza aver la certezza che l'ora di trasumanare ritornerà, Oreste....

Invecchiato, curvato, spezzato, orbo, con le ginocchia vacillanti, con le gomita cigolanti, ecco che attendo fermo su la ripa del mio fiume. E quale è il mio fiume?

¹ *Notturmo*, p. 317.

² *Notturmo*, p. 237.

Questo di cui ti parlo è il fiume eterno, Oreste.

L'ispirazione dell'eroismo soffia anche su gli invalidi, soffia anche su i tronconi umani, soffia anche su le carcasse impotenti¹.

Così, basato su quel rapporto immaginario che è il legame sacro alle proprie origini, al sangue, alla terra, la colpa eroica si muta in virtù, e nel proprio iperbolico superamento, l'eroismo diventa la ragione di vivere, la giustificazione, il senso dell'individuo grande. Era prevedibile e fatale che, per giustificare il proprio egotismo, il « poeta-eroe » ponesse all'apice della coscienza umana l'esaltazione dell'eroismo per l'eroismo. Con questa invocazione si chiude il *Notturmo*:

O liberazione, liberazione,
t'invoco nella mia sera senza Espero, t'invoco nella mia notte senza Orsa, t'invoco nel mio mattino senza Diana; e tu non mi sciogli ancora!

O liberazione, liberazione,
a te consacro queste mie bende intrise di sangue impoverito e di lacrime fredde, a te consacro questa mia pupilla che più non vede né veder vuole se non la cupa che in me suscito aurora.

O liberazione, liberazione,
allontana da me la pietà di chi mi ama e l'amore di chi mi compange, e questa musica, e questo vaneggiamento, e tutta questa mollezza che non vale il mio letto di paglia.

O liberazione, liberazione,
vieni e scioglimi; vieni e rinsaldami le rotelle dei ginocchi e i gomiti e i polsi; vieni e rinfondimi sale e ferro nel sangue; vieni e rifammi solo col mio fegato arido e riscagliami nella battaglia².

Questi, mi pare, sono i limiti del mondo immaginario di Gabriele D'Annunzio. L'individualismo sfrenato che sprona l'autore a rendersi padrone del mondo — a « fare la propria vita come si fa un'opera d'arte » — lo

¹ *Notturmo*, p. 317.

² *Notturmo*, p. 317.

porta ad evadere dalla realtà per creare artisticamente un universo mitico nel quale si riserva la parte dell'eroe. Un universo che la sua fantasia, la sua sensibilità e le sue stupefacenti qualità di scrittore gli permettono di rendere grande, nobile e pieno di bellezze. Un mondo al quale si accede attraverso la magica seduzione delle parole, capaci di trasformare la realtà in armoniose figure di sogno.

O Fantasia, che dei tempi e delle distanze fai il tuo giuoco audace! ¹

Illusioni, insomma, l'arte quale potente mezzo di distrazione, come diceva Freud, che, invece di mostrare al lettore perché il mondo in cui vive è tanto ingrato, glielo fa dimenticare per un po', proprio come gli stupefacenti. È certo che lo scrittore è libero di esprimere ciò che vuole, ciò che più lo preoccupa e più gli sta a cuore. Ma è certo pure che la sua opera interesserà nella misura in cui risponde alle preoccupazioni e ai bisogni dei suoi lettori. Ed è certo che anche quello dell'evasione è un bisogno umano; ma quanto più umanamente importante e interessante è l'opera che non evade dalla realtà, ma ci mostra invece un'intelligenza e una sensibilità umana alla prese con essa: l'opera che vogliamo chiamare realista e che presenta la realtà — i fenomeni di un dato periodo storico — in modo tale da permettere al lettore di discernere i motivi, i fattori determinanti dell'epoca e degli eventi rappresentati. L'opera, cioè, che organizza l'infinita e caotica molteplicità dei fenomeni in una figurazione artistica — in una finzione — più densa, più coerente, più rigorosa

¹ *Notturmo*, p. 268.

dei fenomeni reali, poiché li rappresenta così da permettere al lettore di afferrare essenzialmente quello squarcio di realtà, cioè nel suo funzionamento, e come se ne avesse fatta l'esperienza. Al suo contenuto non sono posti limiti di sorta, perché non esiste fenomeno della realtà (e ne fanno parte anche quelli occulti, fantastici e immaginari) di cui l'interpretazione realistica non possa servirsi. Ma ciò che rende particolarmente interessante il messaggio dello scrittore realista è il fatto che, mettendo a nudo i motivi e le cause degli eventi che rappresenta, egli offre sempre al lettore — anche se in maggior o minor misura, secondo la sua maggiore o minore potenza artistica — la possibilità di considerare il mondo come oggetto della prassi umana: imperfetto, ma perfezionabile, irrigidito, ostile all'individuo, ma mutabile anche e soprattutto nel senso di una maggiore sottomissione all'uomo. Per ciò che riguarda gli uomini, il progresso non può riferirsi che alle condizioni d'esistenza degli uomini, non può essere se non la progressiva realizzazione di un mondo sempre più umano. E questo modo di rappresentare la realtà è di grande interesse per gli uomini.

Ma anche artisticamente la rappresentazione realistica della realtà è infinitamente più ricca di possibilità che qualsiasi specie d'arte evasiva. Essa ha a sua disposizione *tutti* i mezzi d'espressione. Non esiste maniera stilistica che nel quadro di una rappresentazione realistica non possa in via di massima venir usata. Illimitate, come gli aspetti stessi della realtà, sono le possibilità di esprimerla. In una stessa opera, il realista può servirsi di stili diversi, anzi, diametralmente opposti e contraddittori, senza che l'unità dell'opera ne venga compromessa, poiché gli aspetti stessi della realtà sono

vari, opposti e contraddittori, e l'unità dell'opera realista sta nell'interpretazione che l'artista ne dà, nei rapporti in cui li mette, nel fondo, insomma, e non nella forma d'espressione che in se non è mai fine, ma sempre solo un mezzo per esprimere più o meno efficacemente questo fondo.

Non così la scrittura antirealista. Qualunque sia la *Weltanschauung*, il fondo ideologico che spinge lo scrittore ad applicare la sua intelligenza, le sue capacità immaginative ed artistiche per evadere dalla realtà, sempre è la sua potenza d'espressione che gli permette di costituire un mondo artistico contro quello reale. Il mondo immaginario ha sempre contro sé quello reale. Solo la seduzione delle parole è capace d'indurre il lettore a trascurare le sue preoccupazioni umane per avventurarsi in speculazioni immaginarie che l'interessarono nella misura in cui riescono a disinteressarlo ai suoi problemi concreti. È lo stile, dunque, che costituisce il mondo immaginario e gli dà il suo valore. Di pari passo con questa concezione dello stile va quella dell'arte che vede nella produzione artistica una cosa essenzialmente diversa dalle altre produzioni dell'uomo: superiore all'uomo e alla vita, più pura, più perfetta di tutte le cose umane. Il fatto è che nella purezza e nella perfezione sta la sola giustificazione, l'unica ragione d'essere dell'antirealismo. Se non è tale, non interessa.

Anche dal punto di vista dell'antirealismo bisogna dunque constatare che il mondo artistico di D'Annunzio è pieno di falle, d'incoerenze, di punti deboli che non sostengono il confronto colla realtà e non riescono a distrarre da essa. Ciò spiega, mi pare, perché la sua opera oggi non sopravviva che in qualche fram-

mento, in quei famosi brani delle antologie. Il suo mondo immaginario, costituito imperfettamente, s'impone solo a piccoli sguardi contro la realtà, e non nel suo insieme. Sono questi brani che mi sono riserbata di analizzare per ultimo.

2. L'IMMAGINE.

L'immagine è il punto magico in cui s'incontrano il reale e l'immaginario. Non è in sé un mezzo d'espressione antirealistico. Anche il realista se ne serve, ma lo fa servire a una più complessa e più intensa raffigurazione della realtà. Per D'Annunzio, invece, essa è il pernio prezioso che permette il trapasso delle condizioni reali a quelle sublimite dell'arte.

Al realista, l'immaginazione serve per addensare il reale in una finzione artistica che lo rende più trasparente; gli permette di creare colla fantasia delle situazioni, delle figure e dei destini umani, in cui i rapporti, i fattori determinanti dell'esistenza reale, prendono un rilievo maggiore, diventano evidenti e comprensibili. Qui, invece, l'immaginazione è come una dolce china alla quale il poeta non ha che da abbandonarsi, per sfuggire alla morsa della realtà: è un mezzo d'evasione¹. Con una stilla di poesia egli sembra poter ri-

¹ È interessante notare l'effetto diverso che produce sul lettore. I destini umani che il realista immagina basandosi sulla sua esperienza del reale, hanno per il lettore qualcosa d'esemplare: sono esempi di comportamenti umani, sottoposti al suo giudizio e alla sua critica, che arricchiscono le sue proprie esperienze e lo rendono più esperto nella lotta per l'esistenza. Più l'artista è grande, quanto più profondamente ha penetrato il funzionamento del reale, tanto più convincente sarà la sua finzione artistica, tanto più esemplare e ricca di godimento: di quel godimento che sta nel riconoscere il vero e rendersene padrone.

Quando, invece, l'artista si serve dell'immaginazione come

scattare le amarezze di tutta un'esistenza. E l'immagine è il punto magico in cui si effettua lo scambio dei valori reali in quelli della fantasia, dei rapporti reali in relazioni fittizie. Si guardi bene come vien fatta la sostituzione:

Io mi sono vergognato di voler guarire. Ma ora so che mi son lasciato martirizzare inutilmente. Il mio occhio è perduto. La farfalla prigioniera non c'è più, e non c'è più la felce. Un orribile ragno nero ha collocato nel centro il suo addome d'un sol pezzo. E non lo cacerà nessuno ¹.

Quest'immagine, che non si può nemmeno dire molto bella, è nutrita della realtà di tutto il tormentoso periodo di vita che rappresenta il *Notturmo*; tutto quel travaglio spirituale, quel tormento fisico, quella marea di ansie e di ricordi, di speranze e disperazioni, si risolve in questa specie di equilibrio estetico. Senza esitare, D'Annunzio baratta l'esperienza della sua cecità, che non può essergli stata indifferente, con un'immagine della cecità, e si può dire, con la prima capitata. Quale scopo ha questo riversamento di valori? Il solo scopo estetico. Se si giudica l'immagine per il suo significato concreto, è d'importanza assai relativa che essa sia bella o no. La cecità, anche se espressa con arte, non ha certo in sé niente di bello. Ma l'atteggiamento di D'Annunzio — l'atteggiamento dell'esteta — consiste appunto nel subordinare la realtà, l'importanza e il significato concreto dei

di un ponte magico gettato nell'irreale, per sfuggire alla realtà, più la sua fantasia è ricca, interessante, più la sua arte è efficace, e più essa lascia il lettore drogato di sogni, incapace di orientarsi nella vita e inerme nella sua lotta quotidiana. Procura, certo, godimento, ma una specie di piacere passivo, come l'effetto degli stupefacenti, che non illumina la realtà, non la mette alla portata del lettore, ma gliela fa semplicemente scordare.

¹ *Notturmo*, p. 223.

fenomeni, alla loro « bellezza »: è questa bellezza che dà senso e valore all'esistenza. E l'esteta, il cui orgoglio sta nel rompere col travaglio quotidiano dell'uomo, ad emanciparsi da tutte le imperfezioni della vita, tratta sempre di ottuso spirito antipoetico colui che gli faccia osservare che anche il vino è capace di procurare ebbrezze simili e soddisfazioni analoghe. Ma, constatando che l'immaginazione qui è sempre un mezzo d'evasione, non abbiamo detto ancora in che cosa consista il suo fascino, la sua bellezza. Tentiamo di seguire con alcuni esempi quell'interessante processo che consiste nello smaterializzare il concreto per concretizzare l'immaginario.

La sete è uno dei motivi dominanti nel *Notturmo*. Essa tormenta l'infermo, cui i medici proibiscono di bere, e allo stesso tempo gli esaspera ed affina l'immaginazione che, imprigionata nel motivo concreto, continuamente tenta di liberarsene, per prendere il volo verso cose più poetiche e meno dolorose. Eccola espressa quasi obiettivamente:

Ho sete. Spasimo dalla sete. Dal pollice del piede, laggiù, tanto distante, alle fauci di metallo che non s'inumidiscono mai, tutto il corpo è sitibondo. E invano domando un sorso d'acqua ¹.

In modo artisticamente assai elementare, e di cui tutti abbiamo certo già fatto l'esperienza quando una cosa ci tormenta, l'immaginazione può entrare in giuoco così:

Piove a dirotto, nella sera delle Ceneri. È un acquazzone di marzo. Origlio lo scroscio....

Potessi fare due buchi nella parete, verso il giardino, e mettere fuori le mani disseccate! ²

¹ *Notturmo*, p. 121.

² *Notturmo*, p. 93.

Ed ecco ora, invece, un esempio di trasposizione immaginaria che si può dire altamente artistico:

Ho sempre sete. I torturatori mi vietano di bere, e continuano ad acciaiarli con l'iodio la bocca.

Oggi una parola, nel cervello vacuo, il suono d'una parola insistente m'incrudelisce il supplizio, tra immagini liquide e fredde: *aloscia*.

Credo che fosse una bevanda estiva di limone, di miele e di spezie ¹.

Nel cuore del periodo, germinata dalle contingenze reali che servono solo da cornice e sempre più si smaterializzano, acquistando costantemente rilievo ed importanza, grazie all'abilissima struttura sintattica della frase che si tende verso la conclusione sempre rinviata dalle intercalazioni, fiorisce, superbamente immaginaria e isolata da ogni rapporto concreto, una parola che il poeta è riuscito a spogliare del suo significato reale: « *aloscia* »; enunciata così non ha più nessuna importanza che veramente sia una bevanda. Qui il travaso di valori è perfetto. L'immagine è più bella e più importante della sete.

Non so se io abbia più sete di acqua o più sete di musica o più sete di libertà ².

dice il poeta una volta, esprimendo, in maniera molto astratta e ben poco suggestiva, un'ansia indefinita di tutto l'essere costretto che solo l'immaginazione riesce a liberare da tanta costrizione. Ma sola garante di questa evasione è la forma ove riesce ad esprimersi l'ansia d'immaginare, costante e costantemente stimolata dall'ingrata situazione effettiva. Se l'immagine che se ne distilla

¹ *Notturmo*, p. 200.

² *Notturmo*, p. 142.

resta astratta o convenzionale, non v'è liberazione di sorta. Da ogni immagine perfetta si sprigiona invece un senso di pienezza e di piacere. Si confronti, appunto, l'espressione astratta e inefficace del brano precedente con queste altre meravigliosamente immaginarie:

Ho sete. Dianzi Renata aveva nel bianco degli occhi un tremolio di ruscelli ¹.

Odo un passo salire per la scala. Odo la voce della Sirenetta.

La sento avvicinarsi come l'acqua sente il volo d'un uccello bruno, che in lei si riflette, verso sera ².

In che cosa consiste la perfezione di queste immagini? In ciò che D'Annunzio amava chiamare « gli attimi luminosi di divinazione »: quegli attimi, in cui l'imperioso bisogno d'immaginare fa trovare al poeta, per associazioni, un rapporto di forme, di colori, di sensazioni od anche solo di parole, cui la forma d'espressione riesce a conferire una straordinaria concretezza. Nelle immagini riuscite, la forma d'espressione non è mai vaga, anzi, più essa è precisa, più il confronto riesce suggestivo e originale. Ma il rapporto è vago, e ciò che colpisce e stimola l'immaginazione del lettore è appunto il tratto concreto, preciso, noto, inserito in un rapporto inatteso, che non si afferra senz'altro. Un esempio dei più caratteristici:

Vidi, in non so qual giorno della mia puerizia, laggiù nella mia terra di Pescara, lungo la proda di non so qual campo, un pezzo di pane posato sopra un termine di pietra.

Nessuno passando lo prendeva. Neppur io lo presi ³.

¹ *Notturmo*, p. 198.

² *Notturmo*, p. 243.

³ *Notturmo*, p. 241.

È un brano isolato che nulla prepara e nulla commenta. Ma proprio quest'isolamento è un primo importantissimo fattore stilistico. L'enunciazione è messa in rilievo e affermata come una cosa indiscutibile. L'altro fattore importante è lo sforzo apparente del poeta per situare il ricordo: « ... non so qual giorno... laggiù nella mia terra... la proda di non so qual campo... », ciò che ce lo fa apparire, non già come uno che inventi, ma come uno che descrive oggettivamente (impressione confermata anche dalla scelta delle parole, semplici, precise, nude di elementi epitetici). La sintassi invece ha lo scopo preciso di trascinarci nella spira della suggestione con le intercalazioni che ritardano la conclusione e allo stesso tempo la rendono sempre più interessante, di coinvolgerci nel processo immaginario. Queste due contrastanti funzioni convergono in un medesimo risultato: la trasposizione del ricordo evocato in un insieme di rapporti, certo immaginari, ma, ciononostante, convincenti. Alla fine il lettore, molto probabilmente, non è tentato di chiedersi ragionevolmente: ma cosa significa tutto questo? bensì di completare l'immaginaria suggestione, chiedendosi per quale misteriosa ragione nessuno prendesse quel pezzo di pane. I rapporti razionali, quelli del ricordo che riaffiora nella memoria, sono rotti con mezzi di stile apparentemente razionali; l'irrazionale non si esprime in parole, e il nuovo ordine di rapporti, proprio perché non è espresso, ma solo suggerito, è tanto più vasto, più carico di significato misterioso. Così il mondo immaginario getta radici nel passato, si appropria l'aspetto dell'esperienza, per apparir ricco di quel passato e di quell'esperienza e, grazie ad essi, convincente.

Anche i dati concreti più ostili alla trasformazione estetica non resistono a questi processi d'alchimia verbale. Non v'è fenomeno che la fantasia poetica non riesca a trasformare a proprio uso. Si veda questa descrizione di un campo di battaglia dopo l'assalto:

In un campo di barbabietole, dietro uno sfasciume di affusti e di cassoni, scopro un cavallo superstite.

È solo. Non può camminare. Ha un nodello schiantato, e una profonda ferita nella natica, e un'altra al garrese.

Ma è quieto. Ha l'occhio tranquillo. È cessato il fragore. È finito l'inferno. Tutto è silenzio. Gli uccelli non cantano. Qualche uomo passa laggiù, nel sentiero, sotto la piovigginaia, con in sul capo una tela ripiegata di sacco.

Presso una casa in rovina una trebbiatrice sta riversa con le gambe in aria come le carogne. Il poggio erboso ha un'inflessione tanto soave che sembra esprimere non so qual tenerezza della terra. Il gallo del campanile regna il silenzio che la pioggia fine lenisce. Di rado il vento manda una folata umida. L'odore della morte gli mozza il soffio. Il superstite cerca di pascolare intorno, allungando il collo. È solo. Fra poco annotta. Una rondine spersa gli sfiora la groppa senza strido ¹.

Il soggetto non è certo molto poetico. Ma cosa resta, alla fine, di tutto l'insensato e caotico orrore di un campo di battaglia abbandonato? Un paesaggio vasto e triste, creato dall'occhio e dall'immaginazione del poeta in una sintesi sorprendente di percezioni concrete e di immaginarie suggestioni. Tutto il terribile significato di un luogo di guerra si risolve qui in puri valori atmosferici: una diffusa tristezza, ma piena di armonie, di impensate bellezze. Sulla brutta realtà concreta, D'Annunzio riesce a creare una surrealtà altamente poetica, suggestiva. Come la crea? Anche qui

¹ *Notturmo*, p. 258.

essa sembra nascere fra le frasi, nei silenzi che le separa, nelle cose non dette, ma suggerite, che permettono al lettore di rendersi conto della non-concordanza fra la situazione concreta e l'interpretazione poetica, ma rendersene conto, non già per distanziarsi dal mondo immaginario, bensì per soggiacere gradatamente alle sue suggestioni analogiche. Si noti come rispetto ai primi due periodi, che registrano senza commento dei dati concreti, il terzo cambia d'intonazione: la congiunzione logica — « ma » — agevola il lettore nel passaggio dalla sfera concreta a quella immaginaria, e introduce una serie di brevissime frasi dal ritmo sorprendentemente uniforme e irresistibile: — « Ma è quieto. Ha l'occhio tranquillo. È cessato il fragore. E finito l'inferno. Tutto è silenzio. Gli uccelli non cantano ». — La continuità formale non è del pensiero, non è logica: è ritmica, è suggestiva. Il filo logico s'è spezzato fra le frasi « Tutto è silenzio » e « Gli uccelli non cantano ». Dopo quest'ultima, pur mantenendo in apparenza l'atteggiamento di chi descrive, lo scrittore ricama sulla grezza tela del paesaggio di guerra un altro paesaggio, che colla guerra non ha quasi più nulla a che vedere. L'ultimo riferimento alla guerra, l'odore della morte che mozza il soffio del vento, è un'immagine che certo sveglia innumerevoli associazioni, ma, meno di qualsiasi altra, quella di un vero campo di battaglia. Così, dagli interstizi fra le singole enunciazioni, che non sono legate razionalmente fra di loro — e proprio grazie a questa irrazionalità — nasce una situazione puramente artistica che non è meno convincente per aver dei rapporti estremamente vaghi coi fatti reali, al contrario.

Il bisogno di evadere dalla realtà, fa sì che il poeta, in ogni aspetto di essa, non cerchi e non trovi altro che le possibilità di metamorfosi. E queste sono infinite. Le cose, in questa prospettiva, non hanno più valore proprio, ma diventano stimolanti di immagini, pretesti preziosi per fantastiche trasposizioni. Si animano, prendono valore e significato — d'altronde un valore e un significato infinitamente variabile — solo quando la fantasia del poeta vi accende quelle scintille associative da cui nascono le trasfigurazioni. La cosa non serve che a produrre l'immagine, e l'immagine produce nuove immagini in un incessante processo di sublimazione poetica, in una incessante combustione di fenomeni concreti. Qui l'immagine non serve, come serve nella scrittura realista, ad alimentare artisticamente la rappresentazione del reale; è il reale che viene gettato in pasto alla fantasia e che perde ogni realtà, all'infuori di quella di servire da stimolo e da nutrimento a quell'insaziabile impulso di immaginare che figura e trasfigura, plasma e riplasma instancabilmente tutto il sensibile, ed è come un giuoco cogli elementi della creazione; un giuoco inquietante, ma irresistibilmente affascinante quando è ben giocato.

Conosco un dèmone sognante, che cammina sopra un non formato mondo, la cui molle creta gli s'appicca al calcagno.

Ora mi chiama ¹.

L'immaginazione ha questo di miracoloso e di demoniaco, che nulla le può resistere, tutto riesce a trasformare, tutto può servirle da stimolo, e sempre riesce a

¹ *Notturmo*, p. 165.

trascinarci nella sua scia quando la sua « voce » è piacevole. Ma ha anche i difetti del miracolo: si avvera quando le pare, ha le briglie sul collo, come questo demone che ora chiama il poeta e può anche non chiamarlo; è un moto senza direzione, perché non ha altro scopo che quello di muoversi, e perciò è quasi interamente in balia del caso, delle associazioni fortuite, dei rapporti improvvisati. Risponde a un bisogno umano di totalità, ma non riesce mai a soddisfarlo. La sola emotività immaginaria è incapace di coordinare: l'immaginazione associa, assorbe e consuma i fenomeni, ma non li organizza in un ordine. Se riesce a specchiare il mondo, lo specchia solo in lampi lirici, in arditi scorci divinatori o a frammenti, come uno specchio screpolato, perchè nell'immagine il singolo fenomeno ha la consistenza, la durata di un attimo solo; i legami associativi fra i fenomeni, come si accendono si spengono, e negli intervalli nulla coordina le singole immagini: fra gli attimi « luminosi di divinazioni » c'è il buio, il vuoto di ogni senso, di ogni ordine. I rapporti vanescenti dei fenomeni fra di loro non riescono a mettere insieme e a dar durata al mondo immaginario. Come voler costruire nelle nuvole. Infatti, il problema di questo genere di produzione artistica è per eccellenza un problema di unità. D'Annunzio è abbastanza artista per saperlo. A proposito di Michelangelo scrive:

L'opera titanica è bella come un'ala di farfalla.

Veduta da vicino, in ogni parte e nel tutto ha la perfezione compatta d'un guscio d'ovo, una continuità simile alla politezza d'un dente d'elefante¹.

¹ *Notturmo*, p. 274.

Ma siccome la discontinuità è costitutiva del mondo immaginario, essa non può essere risolta, ma solo compensata.

Queste leggi di compensazione operano in due sensi, che possono sembrare opposti. L'uno, come abbiamo già notato, è quello di abbracciare per associazioni il più gran numero possibile di fenomeni, le sfere più disparate: tempi, spazi, situazioni d'ordine diverso; ciò che dà sempre nuovo slancio all'impulso immaginario e ne prolunga la durata. Le possibilità sono infinite. Una che D'Annunzio predilige, è quella di servirsi del ricordo per ancorare il presente nel passato, creando così un'illusione di continuità. Un esempio:

« Sono arrivate le rondini » — dice la Sirenetta entrando nell'ombra, con un accento dominato che par l'ombra del grido.

Penso, non so perché, al suono dell'antica mia voce quando, fanciullo, sollevavo il coperchio ferrato del pozzo, e sporgendomi dalla sponda di pietra solcata dalla corda, gittavo un grido verso il fondo ove intravedevo il mio viso nell'acqua che luceva.

Ho negli occhi quel suono d'argento assordito, in cui tremava la levità del capelvenere.

Richiudevo il coperchio con cautela, perché l'urto del ferramento non ricoprissi il mio grido segreto.

E mi pareva d'aver imprigionato nel pozzo fresco e cupo qualcosa di vivo come un uccello che seguitasse a svolazzare e a cantare sbattendo le ali contro l'umido mattone¹.

Il rapporto che il poeta stabilisce fra la voce di sua figlia e la sua propria voce bambina è quanto mai casuale (« Penso, non so perché... »), eppure riesce a suggerire una continuità intima e profonda fra questo presente e quel passato, e motiva la leggiadra fioritura d'immagini che sola importa al poeta. Giacché la poesia e il

¹ *Notturmo*, p. 130.

senso di questo brano non sono nel passato, quando D'Annunzio fanciullo gettava il suo grido nel pozzo, e nemmeno nel presente concreto, nella frase della Sirenetta, ma nella complicatissima sintesi formale — immaginaria — che, servendosi della passata esperienza e di questa, presente, crea una surrealtà tanto più pura di elementi discordanti, tanto più ricca di godimento, più complessa di rapporti delicatissimamente irrazionali, quanto più ogni cosa che, oggettivamente, è pur sempre chiusa entro limiti concreti e propri, riesce invece a fondersi armoniosamente (e si noti quanto qui è feconda di associazioni l'improprietà dei termini) in una diffusa, vaghissima unità atmosferica. Ancora un esempio:

La Sirenetta ha una voce che lenisce, che sopisce.

Quando parla, il mio cuore si placa, il mio polso si rallenta.

Mi ricorda la voce giovanile di mia madre, che ogni sera nel mio piccolo letto di bambino mi addormentava con una favola.

Legge i poeti, e il fiume dei sogni mi trasporta nell'ombra dei lauri.

Cessa di leggere, e subito la pena mi rimorde.

Ha una parlatura toscana, di purità senese.

Così parlava Santa Caterina giovinetta quando coltivava il suo giardino.

Un'ape le ha lasciato in bocca il miele votivo ¹.

Il dolce stimolo di quella voce (le trasposizioni più riuscite sono sempre stimulate dalle percezioni sensoriali) sprona l'immaginazione del poeta a giocare il suo volubile gioco di metamorfosi, che distrae il lettore dal suo travaglio quotidiano, proprio come la voce della Sirenetta distrae l'infermo dal suo male. Ma qui, come prima, D'Annunzio sente il bisogno di dare un'apparen-

¹ *Notturmo*, p. 127.

za di continuità piú fondata, una coerenza piú « profonda » — e dunque implicita — al dinamismo anarchico delle immagini che fioriscono le une dalle altre. Allora lascia intravedere, suggerisce soltanto, un legame organico fra la voce della figlia e quella della madre, una durata naturale fra quel passato, in cui lo deliziavano le favole, e questo presente, in cui i poeti lo consolano, una mistica affinità fra quelle donne sue e Santa Caterina che simbolizza un mondo di pace e di idillica dolcezza.

Si può essere tentati di credere — e il poeta cerca con tutti i mezzi d'indurci in questa tentazione — che siano tali rapporti, appena intuibili, a produrre la danza delle immagini, perché la profondità quasi inesprimibile della visione poetica non può trovare forma piú coerente ed appropriata di quella ambigua, plurale e polivalente delle immagini. Convincerci di questo è precisamente lo scopo che D'Annunzio persegue, tentando di ancorare la scrittura immaginifica in una pluralità di rapporti suggerenti una coerenza misteriosa, sotterranea, e perciò informolabile altrimenti che per lampi intuitivi e approssimazioni immaginifiche. Questo è l'uno dei principi secondo i quali opera quella legge di compensazione che tenta di controbilanciare la discontinuità inerente al mondo immaginario. L'altro, che vorrei chiamare d'intensificazione, agisce solo apparentemente in senso contrario e consiste in ciò che, invece di estendere l'impulso immaginario alle sfere piú diverse per creare la pluralità dei rapporti, lo raccoglie in un'unica figura, che rende vibrante d'intensità e straordinariamente presente. Alcuni esempi:

La descrizione di un attacco durante la battaglia

della Mosa, descrizione sanguinaria, piena di particolari ripugnanti e precisi, si conclude con questa frase:

Non c'è piú rugiada, non c'è piú alba sul mondo ¹.

Il poeta sfugge all'angoscia di quella orrenda realtà, trasformandola in una specie d'angoscia cosmica. Il rapporto è inafferrabile, ma tanto personale e intenso, da stabilire un'affinità fra questo individuo sopraffatto dall'orrore e il « mondo » che s'irrigidisce. Altrove D'Annunzio scrive a proposito di un amico caduto di cui il mare si tenne il cadavere:

Nessuno scriverà su quella tomba marina il suo nome.

La marea sale, la marea scende. La luna cresce e poi si logora ².

Nella cosmica e inalterabile indifferenza dell'universo per il destino degli uomini, il poeta traccia un segno umano: il verbo improprio « si logora » è come il marchio dell'uomo sul mondo e sigilla un rapporto dei piú immaginari; ma poeticamente efficacissimo. La straordinaria facoltà associativa di D'Annunzio riesce a immaginare il cosmo in una meravigliosa presenza e ad avvicinarlo, figurandolo in immagini, alla sensibilità e all'immaginazione del lettore.

Entra l'aria. Indovino che conosce la prima falce della luna, come il fieno sotto il taglio piú odora. Per tutto il corpo consunto ella mi tocca come le dita che imbalsamano.

Ogni mia delizia è straziante ³.

¹ *Notturmo*, p. 92.

² *Notturmo*, p. 270.

³ *Notturmo*, p. 266.

Dalla fitta, delicatissima trama di associazioni, l'aria, questa cosa diffusa e inafferrabile, si precisa e diventa sensibile come una fugace, una intensissima presenza. Stilisticamente ciò è possibile grazie all'ambiguità delle parole: la sacrosanta improprietà dei termini è la formula che permette a questo universo irrazionale di formarsi. Essa sveglia nell'enunciazione un dinamismo inafferrabile razionalmente, come se le parole non più astrette ad osservare i limiti del loro significato, si combinassero di proprio impulso in nuove leghe, confondendo ed abolendo tutte le delimitazioni. All'enunciazione si è tolto ogni punto fisso, allorché il significato non è più concreto, ma immaginario, e il suo segno linguistico non più univoco, ma ambiguo e iridescente; e ciò apre un campo immenso alle possibilità d'espressione. Si guardi solo, per esempio, come, trasgredendo i rapporti logici, la sintassi arricchisce l'enunciazione di rapporti sensuali e di associazioni analogiche: — « Indovino che conosce la prima falce della luna, come il fieno sotto il taglio più odora ». Qui sta la grande capacità artistica di Gabriele D'Annunzio. Altri esempi di questo principio d'intensificazione:

La tristezza non mi viene più per l'aria, non più mi viene dall'alto. Oggi è accosciata ai miei piedi, senz'ali. Dorme e nel sonno sussulta ¹.

Non è forse ardita la fantasia capace di immaginare una tristezza come questa, così vaga, così tangibile, così personale? E non è affascinante il misterioso dinamismo di questo stile, il cui valore comunicativo è minimo e la cui potenza suggestiva è tanto grande da creare intorno

¹ *Notturmo*, p. 292.

all'inconsistenza dell'enunciazione (cosa sappiamo realmente di questa tristezza?) una vibrante atmosfera di analogie, che l'isola e la protegge dal profano contatto della ragione e dell'esperienza? Qui si vede molto bene come operi la legge di compensazione che, al posto dei rapporti reali, offre al lettore l'intensità dell'emozione. Benché sia perfettamente visibile che il periodo si sviluppa per analogie d'immagini — da « non mi viene per l'aria... dall'alto » nasce « è accosciata ai miei piedi, senz'ali », da qui nasce « dorme », e « nel sonno sussulta » ecc., — alla fine questa tristezza è presente come un essere vivo e profonda di significati impliciti.

Come può la pioggia di marzo avere questo suono argentino, questo clangore che brilla?

Slegatemi i piedi.

Come può la pioggia di marzo aver rapito gli spiriti del tripudio alla baccante che dorme?

Slegatemi i piedi.

Per i capelli, per i lunghi lunghi capelli afferrerò la pioggia di marzo sonatrice di crótalo ¹.

Perché il poeta, dal cui cervello nacque quest'immagine dell'acqua come una meravigliosa creatura viva, di cui si può sensualmente godere come di una femmina superba, perché non si sentirebbe pieno di virile e divino vigore? Il mondo è suo per tanto che lo sa ridurre alla propria misura. E questa misura è vasta, le possibilità dell'immaginazione sono infinite.

Tutto riarde. L'alba non ha più rugiade ma faville.

Ecco che incomincia il mattutino degli uccelli.

Da principio è come un cigolio di tizzi verdi.

¹ *Notturmo*, p. 147.

Il fuoco s'appiglia, si dilata, divampa.

Il fuoco trilla, cinguetta, garrisce.

Distinguo nel coro acceso un altro suono.

Il suono estraneo cresce di forza. Il canto sembra che ceda.

Indovino la pioggia.

La pioggia scroscia sul canto come sopra un incendio basso di sermenti.

Il canto si divide in strette lingue di fiamma.

A poco a poco la pioggia l'opprime, lo fiacca, lo spegne.

Lo scroscio eguale domina.

La Notte ritorna; poggia i gomiti alla lettiera; si pone su la bocca il suo dito nero, e mi fissa ¹.

Esperò, l'immaginazione non è soltanto la facoltà di sfuggire al reale. Anche lo scrittore realista se ne serve. Ma il realista trasforma e trasfigura la realtà, per darne una visione più penetrante e praticabile. Qui, invece, la trasformazione immaginaria tende sempre a dissolvere la realtà in pura emozione, perché il mondo così atmosfericamente vanescente può venir offerto in pasto alla sensibilità, alla fantasia, al godimento dell'uomo, e svegliare in lui le più sublimi visioni di bellezza e di armonia. La fondamentale incoerenza e discontinuità di questi processi di dissolvimento viene controbilanciata, come vedemmo, sia da un'infinità di rapporti polivalenti e impliciti, oppure dalla predominanza significativa di un solo rapporto, ma allora violento, complessivo e intensissimo. Queste due tendenze, tutt'altro che opposte, si completano a vicenda nello sforzo comune di creare un mondo immaginario stillante di seduzione, pregno di impensate ricchezze. Si vedano ancora questi brani sinfonici a grande orchestrazione d'immagini:

¹ *Notturmo*, p. 199.

Il preludio di Scriabine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera.

Mi ricorda il velo funebre che ondeggiava nel mio occhio perduto e che non mi lasciava vedere nello specchio se non la sommità pallida della fronte calva.

Le ore passano. La musica è come il sogno del silenzio.

Non dormo, eppure la vita s'abbassa in me a poco a poco come la marea. Il polso è fiavole. La mano sul petto non sente il cuore.

La musica si allontana e poi ritorna cangiando di colore come un flutto sotto un crepuscolo mutevole.

Il verde il violetto e l'azzurro cupo sono i colori di questa notte.

A un tratto vedo le stelle, le stelle dell'Equinozio larghe come i loro riflessi nell'acqua.

Poi sento l'alba contro il davanzale, appoggiata al davanzale coi due gomiti, con gli occhi allungati fin dove i capelli s'appiccano alle tempie.

Oso volgere un poco verso lei la mia gota. E tutta la mia disperazione chiede di respirare.

Ma nessuno è là per aprire la finestra. La casa dorme, le mura dormono.

Il sonno intorno a me è spesso, duro, incrollabile¹.

In questa specie di delirio lirico le immagini s'incalzano, le metamorfosi si accelerano con rapidità vertiginosa o dilagano in figure smisurate, travolgendo la coscienza, l'intelletto, la ragione, l'esperienza, in un unico flutto emozionale. E l'intelligenza dell'uomo, così violentemente incalzata a ridiventare immaginativa, divinatoria, sensuale, puramente ricettiva, ancora lo esalta nell'illusione di aver soggiogato l'universo, che, in queste superbe personificazioni, essa gli riflette ridotto alla sua propria misura. L'uomo lo cerca coi sensi? E l'uni-

¹ *Notturmo*, p. 157.

verso diventa sensuale. L'uomo lo capisce per immagini ? E l'universo prende immagine, diventa figura, diventa persona, per rispondere all'appello. E a questo modo, i rapporti fra l'individuo e questo suo mondo possono diventare intimi, personali e sensibili, ricchi di godimento e di infinite sfumature:

Sonnolenza di calen d'aprile. Pioggia meridiana che s'attenua sul fogliame e finisce. Il mio sopore mi accorda col giardino che non vedo.

Sento che è l'alta marea e che la riva è immersa.

La melodia degli uccelli mi risuona in tutto il torace, come un canto dei miei spiriti consolati.

Tregua divina. È un sopore che somiglia all'estasi, trasparente e liscio come un ruscello del piano.

Non sono vegliato dalla Sirenetta, ma da suor Acqua, dalla creatura « humele, pretiosa et casta » del Canto.

Con le sue lunghe mani argentee ella cerca nella mia magrezza le mie vene, le districa, le separa, le allunga, le conduce nel senso della terra e della pace.

Mi sembra di sentirne una discendere dall'omero per il braccio con una limpidezza virginale e fluire di là dalle dita, allungandosi di tra le dita come un arco di cristallo per sonare uno strumento fatto con le corde della pioggia primaverile.

Odo la pioggia che ricomincia, dopo la pausa.

Il mio udito galleggia su la sonnolenza, come quelle foglie natanti che hanno la forma d'un orecchia intenta.

La melodia degli uccelli e degli spiriti va mancando.

Sento a un tratto la bocca riseccarsi. La lamina d'acciaio riveste la mia lingua e il mio palato.

Alzo la mano verso quella che mi veglia.

« Suor Acqua ! » — mormora il glicine molle. — « Suor Acqua ! » — gridano i rosai ansietati di fiorire. Le viole del pensiero, chinando i loro visi lacrimosi, sospirano: — « Suor Acqua ! » —

Sono come una di quelle colline coniche dipinte nei fondi dei quadri umbri, con una vetta di calvario adusta e i fianchi rigati di ruscelli¹.

¹ *Notturmo*, p. 217.

Questo mondo poetico si plasma e si orienta secondo le ansie, i bisogni, le aspirazioni casuali di chi lo crea, cede agli umori del poeta in infinite metamorfosi; non trova forma che, per quanto perfetta, non possa venir superata; non è astretto ad altra disciplina che a quella di ricrearsi incessantemente, poich  nella mutabilit  degli aspetti sta la sua sola coerenza; nel proprio ardore si disfa e si riforma in una « incessante combustion de souvenirs, de pressentiments, de regrets et de pr sages »¹, che sublima tutto il concreto in una presenza vanescente e fugace:

Questo frotto verde, che sgorga a quando a quando dal fondo dell'occhio e si spande in larghi cerchi molli, mi rammenta il mio orto della Versilia arenoso.

Scendeva la sera dall'Alpe apuana, camminando coi piedi nudi su la polvere del marmo segato e inazzurrando la pesta.

Ero stanco, dopo un intero giorno di lavoro difficile. M'ero steso nella mia branda disciplinare. La prima falda di cenere gi  copriva il fuoco del mio cervello chiuso.

Non sapevo di dove pendesse quella pausa divina che precede sul Tirreno il levarsi della brezza; e m'avveniva di confonderla col mio medesimo sollievo.

Non udivo pi  il respiro virgineo del mare, n  quello della mia poesia.

Ma, profittando del silenzio, una raganella prese un filo d'avena e mont  sopra una saggina; e l  si mise a far le sue prove.

Vedevo tra i cigli socchiusi la finestra a poco a poco verdicare come se l'orto sottoposto vi si rispecchiasse.

E la voce della raganella si assicur  e afforz , cos  che la saggina brandiva sotto la cadenza del pieno canto.

E il mare s'avvicinava scivolando senza rumore sopra la spiaggia sottile.

E vedevo di sotto le palpebre gravi la finestra inverdirsi come l'acqua dei fonti.

¹ PAUL VALÉRY, *Eupalinos*.

E la raganella beveva con quel filo d'avena tutto il verde della Versilia, e lo rendeva in canto al mio sopore.

E il mare scorreva senza schiuma su la sabbia levigata. S'approssimava. Era già sotto la siepe di canne. Penetrava per gli interstizii. Si lasciava pettinare, come una capellatura liscia, da quel pettine di canne argute.

E il canto della raganella, giunto al più alto grado del verde, si ruppe in garrito e tacque di subito, senza oscillazione.

Allora la finestra cominciò a impallidire.

Una forma indistinta e tacita, simile alla seppia con il suo sacco e i suoi tentoni, apparve nel vano e versò un gran fiotto verde che si diffuse fino al fondo della mia stanchezza addormentandola.

Mi pare di scrivere con quell'inchiostro il mio sogno che torna ¹.

L'immagine è il punto magico in cui s'incontrano il reale e l'immaginario: ciò vale tanto per D'Annunzio che per uno scrittore realista. E non intendiamo certo negare che anche quello dell'immaginazione è un ammirabile sforzo dell'uomo. Nata in cuore alle limitate possibilità umane, nutrita dalla nostra limitata sensibilità, l'immaginazione vince tutti i limiti, supera tutti gli ostacoli, riesce ad abbracciare tutte le cose create, a scoprire le nuove che si creano, a sconvolgere tutti gli ordini stabiliti e a mettere del lievito nell'inerzia naturale di ogni mondo costituito: essa stimola ed accelera i processi dell'evoluzione umana. Ma dicendo questo, non le diamo carta bianca. Nella vita pratica non le permettiamo, per esempio, di sostituirsi alla realtà; ossia, quando questa sostituzione avviene, le diamo il nome di una certa follia. Perché, allora, quando essa avviene nell'arte, ci estasiamo e la chiamiamo bellezza? Perché è lecito, proprio nella creazione artistica,

¹ *Notturmo*, p. 170,

gettare il mondo, e tutto il travaglio umano, in pasto all'immaginazione? Perché, e in nome di che cosa, vi subordiniamo la realtà alla bellezza?

Mi si permetta un ultimo confronto coll'arte che chiamiamo realista: dal punto di vista formale e da quello etico.

Nell'arte realista, l'immaginazione ha una funzione ben determinata. Il realista non copia la realtà. Pur basandosi sulle sue esperienze del reale, egli « immagina » gli eventi, i personaggi, le situazioni che narra. Ma li immagina così da rendere palesi, evidenti e convincenti i fattori che determinano l'esistenza umana, i rapporti, le cause, gli effetti, le leggi, insomma, secondo le quali la vita funziona. La visione che egli ha del mondo, nutrita di tutta l'esperienza che ne fece, delle sue conoscenze e delle sue aspirazioni, prende un corpo che è immaginario. E noi diciamo che la « finzione » è bella, quando è più densa, più rigorosa e più trasparente della realtà. Quanto meglio la finzione artistica riesce a palesare il reale — con evidenza di motivi e di rapporti, con giustezza d'osservazione, penetrando gli aspetti e i fenomeni, e legandoli in quel processo di coordinamento che si compie nell'unità della visione artistica — tanto più ci appare « bella ». È un'interpretazione del mondo, che non solo ci sembra giusta, perché atta a renderlo più praticabile, che non solo rappresenta un atteggiamento umano, una testimonianza, un messaggio, che sono utili, perché si misurano alla scala delle esperienze umane e servono il progresso dell'umanità avida di perfezionarsi, ma di cui godiamo la bellezza, che consiste appunto nel dar rigore, coerenza ed unità artistica al disordine naturale della vita. Nel-

l'opera realista non esiste opposizione fra bellezza e realtà.

È l'antirealismo che non sa conciliare il bello e il reale. Condannando la realtà, esso aspira a creare un mondo di bellezza e di armonia, capace di negare quello reale. Ecco i termini artistici di quell'eroica dismisura che costituisce la base etica della visione dannunziana. L'artista, che si attribuisce facoltà superumane, aspira a riplasmare il creato a proprio piacimento, per farne un universo di bellezza colla sola forza della sua immaginazione. Non si preoccupa d'interpretare il mondo, di darcene un'immagine artistica; ciò che ci vuol dare è un altro mondo: così l'immaginazione diventa principio e fine di se stessa, un impulso potente, certo, ma che porta dove? Prende inizio nel bisogno di negare il reale, che spinge l'artista, non già a penetrarne gli aspetti, ma a sfiorarli, alla superficie, per trovarne una immagine in cui si sublimino. E ogni immagine porta in sé il germe d'infinite metamorfosi, non è mai altro che la traccia lasciata dall'immaginazione nel corso del suo iperbolico superamento, resta sempre inappropriata all'impulso d'immaginare che è illimitato e, non appena prende forma, aspira già a superarsi in nuove e più perfette sublimazioni immaginarie. Perché? Perché non riesce mai a compiersi, a formare una visione d'insieme, unita e coerente, che sopporti il confronto colla realtà. Ogni qualvolta il suo dinamismo si fiacca — ed è inevitabile che si esaurisca — la realtà rompe l'effimera diga di poesia, e tutto è da ricominciare. Questa ricerca dell'arte per l'arte non è produzione, ma consumazione: non produce una visione del mondo, non

produce quel piacere, quella liberazione che sta nel capire l'esistenza; consuma invece la realtà, producendo quel perverso e passivo piacere che sta nel consumare emozioni. In ciò culmina l'affanno dell'individuo che tenta di negare il mondo reale. Artisticamente, anche nel migliore dei casi, quando, cioè, i rapporti fittizi sostituitisi a quelli reali riescono convincenti, questa produzione resta un puro giuoco d'ornamenti.

Possiamo negare che questo giuoco sia seducente? Tentai di analizzarne la bellezza, di capire perché ci piace, come ci affascina e ci seduce, per mostrarne anche l'insidia e la perversità.

Se valutiamo l'opera d'arte colle stesse norme che applichiamo alle altre produzioni dell'uomo, se anche ad essa chiediamo di facilitarci il progresso verso un mondo più umano, non possiamo negare che anche l'opera di D'Annunzio contenga elementi istruttivi e preziosi, nella misura in cui affina la nostra sensibilità e dà impulso alla nostra fantasia, capacità queste che è certo nell'interesse degli uomini di sviluppare, e che l'umanità sembra aver commesso alla cura particolare dell'artista. Ma oltre a queste, l'uomo ha altre capacità da sviluppare, altre preoccupazioni, urgenti, da soddisfare, e l'artista non può ignorarle impunemente, se è vero che dispone di una sensibilità, di una penetranza superiori e di una maggiore facoltà di esprimere ciò che prova. L'opera letteraria ha ciò d'esemplare, che è un esempio di comportamento offerto alla critica, al giudizio, alla sensibilità, all'esperienza del lettore. Più l'esperienza che l'artista esprime è vasta e complessa, più abbraccia le reali preoccupazioni dell'umanità, e più essa arricchisce e interessa chi la legge.

Che dire di un'opera che, nel suo insieme e come massima aspirazione, arricchisce una sola facoltà umana e la sviluppa a spese di tutte le altre? Di un'opera che con tutti gli espedienti artistici a sua disposizione distoglie con premeditazione il lettore dai suoi più urgenti problemi, gl'impedisce di vedere i rapporti reali, e lo droga di emozioni che per essere intense non lo lasciano meno inerme di fronte alla vita? Se non possiamo, come l'autore, voltare le spalle al nostro mondo moderno (che era anche il suo) per deliziarci di una bellezza così effimera che ce ne vuole distrarre, se non accettiamo per valido il messaggio dannunziano che tenta d'imporci la seduzione immaginaria come un fine in sé, allora un'opera simile non solo non ci persuade, ma ci irrita. Perché non è interessante sviluppare la sensibilità immaginaria quando non c'è mezzo di integrarla nel complesso di facoltà di cui l'uomo dispone per fare l'esperienza del mondo. E l'esperienza immaginaria di D'Annunzio si oppone ad ogni tentativo d'integrazione in questo senso. Il suo mondo immaginario, nella misura in cui riesce efficace, si crea norme proprie, traendo la sua bellezza proprio dal fatto di esiliarsi da quello pratico. Più si libera dalle contingenze reali, più le trasforma, più le sublima, e più ci appare armonioso e originale. Ma questo sforzo artistico, che non è messo in funzione di una più evidente trasparenza dei rapporti reali, non fa che servirsi dei fenomeni reali per creare la base irreale costitutiva di un mondo assolutamente scardinato, e arbitrario, il cui filo rosso, la cui sola coerenza visibile è appunto lo stile, che è come il segno tangibile, l'impronta, la traccia che l'immaginazione lascia nel corso della sua fuga.

Un mondo artistico, quando è creato in nome dell'immaginazione, e non della realtà umana, non sopporta il confronto con la realtà. Misurato ad essa è sempre inconsistente; per quanto originale e perfetto di forme, resta sempre solo un mezzo di distrazione; per quanto si nutra di esperienze reali, di reale sensibilità, di reali emozioni, per quanto sia il frutto di duro lavoro e ardita fantasia, sarà sempre puramente e semplicemente decorativo.

CURRICULUM VITAE

Sono nata l'otto aprile 1918 a Zurigo, dove frequentai le scuole elementari e le medie che conclusi con diploma ed esame di maturità commerciale. Dopo un esame d'ammissione alla facoltà di lettere, m'immatricolai all'Università di Zurigo nel maggio 1940.

A diverse riprese interruppi gli studi per dedicarmi all'insegnamento in varie scuole medie. Nel luglio 1946 feci gli esami di dottorato alla prima sezione della facoltà di filosofia dell'Università di Zurigo.

Sono sinceramente riconoscente al professor Bezzola di avermi guidata in questo lavoro con vivo senso critico e comprensione, e resterò sempre grata al professor Spoerri dell'orientamento che egli diede ai miei studi.

*Finito di stampare
nella Tipocalcografia Classica
Via Mannelli, 29 r. - Firenze
il 26 Maggio 1954*

